தமிழ் நாடக மலர்









உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

ஆளுநர் குழு


தமிழ்
நாடக
மலர்



தமிழ் நாடக மலர்
முதற் பதிப்பு: 30.9.1995

வெளியீடு :
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
தரமணி, சென்னை-600 113.

விலை :
உரூ. 60.00

வடிவமைப்பு:
முனைவர் ந. அரணமுறுவல்

ஓவியம்:
1. கே. கிருஷ்ணன்
2. ஜோபாய் சோரீஸ்

அச்சு:
பாவை பிரிண்டர்ஸ் (பி) லிட்.,
சென்னை-600 014.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனக் கலை பண்பாட்டுத் துறை புது தில்லி தேசிய நாடகப் பள்ளியுடன் (NSD) இணைந்து நடத்திய நாடகப் பயிலரங்கின் (21.8.95 முதல் 30.9.95 வரை) நிறைவு விழா வெளியீடு.



பேரறிஞர் அண்ணா

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தை உருவாக்கியவர்



சமூக நீதி காத்த வீராங்கனை, புரட்சித் தலைவி
தமிழக முதல்வர்
மாண்புமிகு டாக்டர் ஜெ. ஜெயலலிதா அவர்களின்
நல்வாழ்த்துகளுடன் ...

PROF. K. PONNUSAMY, M.Sc., B.L.,
MINISTER FOR EDUCATION

SECRETARIAT
MADRAS-600 009

Dated : 25.9.95.



பாராட்டுரை

கண்ணைச் செவியைக் கருத்தைக் கவர்ந்(து) எமக்கு
எண்ணிய போதனைகள் ஈவதற்கு — நண்ணுமிந்த
நாடக சாலையொத்த நற்கலா சாலையொன்று
நீடுலகில் உண்டோ நிகழ்த்து

என்று கவிமணி அவர்கள் நாடகத்தைப் பாடம் புகட்டும் பல்கலைக்கழகத்தோடு ஒப்பிட்டுப் பாராட்டுவார்.

இயல் இசை நாடகம் என்னும் முத்தமிழின் ஒரு கூறாகிய நாடகத்தின் வளர்ச்சிக் கூறுகளைத் தமிழிலக்கிய வரலாறு நன்கு உணர்த்துகிறது. இந் நாடகம் தமிழ் மக்களுடைய வழிச் சிந்தனையின் வெளிப்பாடு என்பதை மறக்கவோ, மறுக்கவோ இயலாது. இத்தகைய ஆற்றல்மிக்கக் கருத்துப் புலப்பாட்டுக் கருவியாகிய நாடகங்கள் வாயிலாகச் சமுதாய மாற்றங்கள் பல ஏற்படும் என்பது உறுதி. அவை விடியாத வாழ்வை விடிய வைத்தன. திறக்காத கதவுகளைத் திறக்க வைத்தன.

இத்தகைய நாடகக்கலை அவ்வப்போது நாடக வல்லுநர்கள், கலைஞர்கள், ஆர்வலர்கள், ஆய்வாளர்கள் கையில் புதுப்புது மெருகு பெற்றுப் பொலிந்து வந்துள்ளதைத் தமிழ் நாடக வரலாறு உணர்த்துகிறது. இவ்வரலாற்றில் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் தேசிய நாடகப் பள்ளி யோடு இணைந்து நடத்தும் இந்தப் பயிலரங்கமும் ஒரு அழுத்தமான சுவடாக அமையும் என்பது உறுதி.

உங்கள் முயற்சி வெல்க!

ஒ-ம்
(க. பொன்னுசாமி)

இரா. கிருத்துதாசு காந்தி, இ. ஆ. ப.,
அரசுச் செயலர்,
தமிழ்வளர்ச்சி — பண்பாட்டுத்துறை,
தலைமைச் செயலகம், சென்னை-600 009.

தொலைபேசி:
அலுவலகம்: 562 887
இல்லம்: 562 912
'நிலவு'
அரசினர் தோட்டம்,
அண்ணா சாலை,
சென்னை-600 002.

நாள்: 25.9.95.



வாழ்த்துரை

பழந்தமிழ் மக்கள் அந்நாள் பறவைகள் விலங்கு, வண்டு,
தழைமூங்கில் இசைத்ததைத் தாம் தழுவியே இசைத்த தாலே
எழும் இசைத் தமிழே! இன்பம் எய்தியே குதித்த தாலே
விழியுண்ணப் பிறந்த கூத்துத் தமிழே! என் வியப்பின் வைப்பே!

இசையோடு பிறந்த கூத்தை என் வியப்பின் வைப்பே என்று போற்றுகிறார் பாவேந்தர் பாரதிதாசன்.

அந்தக் கூத்தே — நாடகமாய்க் கால் பரப்பி நிற்கிறது.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனமும், தேசிய நாடகப் பள்ளியும் இணைந்து நடத்தும் இந்நாடகப் பயிலரங்கம் நாடக வளர்ச்சியில் ஒரு புதிய அடியை எடுத்து வைத்துள்ளது.

கவிப்பெருக்கும், கலைப் பெருக்கும் மேவிட வழி செய்யக் கோரிய பாரதியாரின் சிந்தனையை அடியொற்றி, நாடகக் கலைஞர்களுட , நாடக ஆய்வறிஞர்களும், இளைஞர் சமுதாயத்தை எழுச்சி பெறச் செய்வதில்தான் சமுதாய மேம்பாடே அடங்கிக் கிடக்கிறது. அவருடைய ஆவலையும் இந்த நாடகப் பயிலரங்கம் நிறைவு செய்யும் என்பது என் நம்பிக்கை.

இந்தப் பயிலரங்கிற்கு ஏற்பாடு செய்த உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், தேசிய நாடகப் பள்ளி (NSD) ஆகியவற்றின் பணிகள் சிறக்க வாழ்க! வெல்க!

ஒ-ம்

(இரா. கிருத்துதாசு காந்தி)

Prof. V. C. Kulandai Swamy
Phd., D.Litt., F.N.A.Sc., F.N.A.E., F.I.E.
Former Vice-Chancellor
Indira Gandhi National Open University



23, M.G.R. Road,
BESANT NAGAR,
Madras - 600 090.
Tel : 4919797 & 4919898.

12.10.1995

அன்புள்ள முனைவர் இராமர் இளங்கோ அவர்கட்கு,

வணக்கம்.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் பயனுள்ளதான ஒரு நாடகப் பயிலரங்கினைச் சென்ற ஆகஸ்ட் 21 முதல் செப்டம்பர் 30 வரை நடத்தியது.

தமிழைப்பற்றிக் குறிப்பிடும்பொழுது இயல், இசை, நாடகம் என்ற முப்பிரிவுகளைக் கொண்ட முத்தமிழ் என்று அடிக்கடி குறிப்பிடுகின்றோம் என்றாலும், இந்த மூன்று பிரிவுகளுள் இயலும் இசையும் வளர்ந்த அளவிற்கு இயல், இசையில் நூல்கள் எழுதப்பட்ட அளவிற்கு நாடகத் துறையில் நூல்கள் படைக்கப்படவில்லை. [illegible]கமான எழுத்தாளர்கள் அத்துறையில் ஈடுபடவும் இல்லை. இந்தச் சூழ்நிலையில் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் நாடகத் துறையில் தேசிய அளவில் ஒரு பயிலரங்கம் நடத்த முன்வந்தது பாராட்டத் தக்கது. இதில் தேசிய நாடகப் பள்ளியும் பங்கேற்றிருப்பது குறிப்பிடத்தக்க அம்சமாகும். இந்தத் தேசியப் பயிலரங்கின் தொடர்பாக வெளியிடப்படவிருக்கும் நாடக மலர் அத்துறை வல்லுநர்களின் கருத்துகளும் கட்டுரைகளும் கொண்டதாக இருக்குமென நம்புகிறேன். தங்கள் முயற்சிக்கு எனது பாராட்டுதல்கள்.

தங்கள் அன்புள்ள

(ஒ-ம்)

(வா. செ. குழந்தைசாமி)

ஔவை நடராசன்
துணைவேந்தர்
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
வாகை
தஞ்சாவூர்-613 005
தொலைபேசி:
அலுவலகம்: 20040
இல்லம் : 21741
தொலைநகலி
04362-20040



Dr. AVVAINATARAJAN
Vice-Chancellor
Tamil University
Vakai
Thanjavur - 613 005
Phone:
Off : 20040
Res : 21741
Fax: 04362-20040

நாள்: 25.9.95.

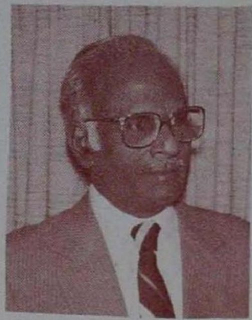
பெருந்தகையீர்,

வணக்கம். தேசிய நாடக மன்றத்தையும், தமிழக அரசின் கலைப் பண்பாட்டியல் துறையையும் ஒருங்கிணைத்து உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம் நடத்திய நாடகப் பயிலரங்குக்கு வந்திருந்து பெரிதும் மகிழ்ந்தேன். நடிப்பார்வங்கொண்ட இளைஞர்கள் தங்கள் ஆற்றலை வளர்த்துக் கொள் வதற்குரிய வகையில், அரிய பல நுணுக்கங்களைப் பயிலரங்கில் கற்றிருப் பதை என்னால் காண முடிந்தது. நாடகப் புலத் தலைவராகவும், நாடளாவிய கலை வடிவப் புத்தாக்குநராகவும் திகழும் பேராசிரியர் இராமானுசம் அவர்கள் மாணவர்களுக்குப் பயிற்றுவித்த திறம் நாடகம் பயில்வோரின் அசைவுகளில் எல்லாம் நன்கு புலனாயிற்று. புறப்பூச்சுகளிலேயே பொழுதைக் கழித்து மகிழும் தமிழகக் கலையுலகில், நடிப்பவர்களின் உள்ளுணர்வுக்கு வடிவூட்டும் முயற்சியில் இப்பயிலரங்கு ஆற்றிய பணி சிறப்புடையதாகும். புதுமை வெல்க! நாடகக் கலை பரவுமாக.

அன்புள்ள,

ஒ-ம்

ஔவை நடராசன்



ப. க. பொன்னுசாமி
துணைவேந்தர்
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்
சேப்பாக்கம்,
சென்னை-600 005.
தொலைபேசி : பணியகம் : 561074
இல்லம் : 2350304
தொலை அச்சு : 41-6376
தொலைப்படி : 91-44-567654

கல்தோன்றி மண்தோன்றாக் காலத்தே முன் தோன்றிய மூத்த குடியினராகிய தமிழர்கள் பேசிய தமிழ் மொழியின் சிறப்பைச் சான்றோர்கள் வண்டமிழ், செந்தமிழ், தண்டமிழ், முத்தமிழ் எனப் பல்வேறு அடைகளைக் கொடுத்துச் சிறப்பித்து வந்தனர். அவற்றுள் முத்தமிழ் என்பது இயல், இசை, நாடகம் என்ற மூன்று பிரிவுகளையும் உள்ளடக்கியதாகும். முத்தமிழின் மூன்றாவது கூறான நாடகம் இயல், இசை இரண்டையும் இணைத்துக் கொண்ட வளம் பொருந்தியது: தனிச் சிறப்பு வாய்ந்தது.

தமிழர் நாடகத்தை வாழையடி வாழையெனச் செழிப்புற வளர்த்து வந்தமையை நாடக வரலாறு தெரிவிக்கிறது. இன்றும் வளர்த்து வருகின்றனர். இவ்வளர்ச்சியின் ஒரு படியாக உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம் புது தில்லியில் உள்ள தேசிய நாடகப் பள்ளியுடன் இணைந்து நடத்திய 40 நாள் நாடகப் பயிலரங்கம் நிறைவு விழா வெளியீடான நாடக மலர் வெளிவருவது குறித்து மகிழ்கின்றேன். உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் இத்தகைய பணிகள் மேன்மேலும் சிறக்க வாழ்த்துகிறேன்.

ப. க. பொன்னுசாமி

பேராசிரியர் இராமானுஜம்
முன்னாள் நாடகத் துறைப் பேராசிரியர்
தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்
தஞ்சாவூர்-613 005

நாள்: 26.9.95

வாழ்த்துச் செய்தி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனக் கலை-பண்பாட்டியல் துறை நிகழ்த்து கலைகளில் ஆய்வுக்கு உறுதுணை செய்யும் பயிலரங்கங்களை நடத்துகிறது. அத்தகைய முயற்சியில் தேசிய நாடகப் பள்ளி தென்மண்டல ஆய்வு மையத்துடன் இணைந்து நடத்தும் நாற்பது நாட்கள் நாடகப் பயிலரங்கத் தின் நிறைவின் நினைவாக மலர் ஒன்றை வெளியிட இருக் கிறது. மலர் வெளியீட்டையொட்டி நிகழ்ச்சிகளை நடத்து வதைக் கண்டிருக்கிறேன். நாடகப் பயிலரங்கத்தையொட்டி நிகழ்ச்சிகளை நடத்துவதைக் கண்டிருக்கிறேன்.

இம்மலர் இப்பயிலரங்கத்தைப் பற்றிய அறிக்கையுடன் தமிழகத்தின் சான்றோர்களின் கட்டுரைகளும் தாங்கி வரு கிறது என்று அறிகிறேன். நாடகம் தொடர்பான ஆக்க முயற்சிகள் மனத்திற்கு மிக்க மகிழ்ச்சியைத் தருகின்றன. அம்மகிழ்வுணர்வோடு இம்முயற்சியை வாழ்த்துகிறேன்.

ஒ-ம்

(இராமானுஜம்)



நுழைவாயில்

''படிப்பும் பேச்சும் இயற்றமிழ்
பாடும் பாட்டே இசைத்தமிழ்
நடிப்பும் கூத்தும் சேர்ந்ததே நாடகத் தமிழ்''

என்று இளைஞர் இலக்கியத்தில் முத்தமிழுக்குரிய இலக்கணத்தைப் பாவேந்தர் பாரதிதாசன் சுட்டிக்காட்டு கிறார். தமிழில் கலைகள் அறுபத்து நான்கு எனப்படும். அவற்றுள் பல கலைகள் மற்றவையோடு தொடர் பில்லாமல் தாமே தனித்தியங்கும் பண்புடையன. சில கலைகள் வேறு கலைகளையும் உள்ளடக்கிக் கொண்டு கூட்டாக இயங்கும் பண்பு உடையன. இக்கூட்டுப் பிரிவில் அடங்கிய ஒன்று நாடகம். இயல், இசை, ஆடல், கூத்து, அரங்கக்கலை, ஒப்பனைக்கலை முதலிய பல கலைகளின் ஒன்றுசேர் வடிவமாக நாடகம் திகழ் கிறது.

நாகரிக முதிர்ச்சி பெறாத மனிதன் மரப் பட்டை களில் பொம்மைகள் செய்து தோழர்களுக்கு விளை யாட்டு காட்டி மகிழ்ச்சியூட்டினான். அதிலிருந்து 'பொம்மலாட்டக்கலை' உருவாகியிருக்கிறது. அதற்குப் பிறகு தோலால் பொம்மைகள் செய்து அவற்றில், கை, கால் முதலான உறுப்புகளைக் கயிற்றால் பிணைத்துக் கொண்டு மறைவாக இருந்து அவற்றை இயக்க, அதன் விளைவாகத் 'தோற்பாவை நிழற்கூத்து' என்ற கலை பிறந்தது. இவ்வாறு கூடியிருந்த மக்களை மனிதன் மகிழ் வித்தான்.

பின் தானே அரங்குகளில் ஆடினால் என்ன என்று எண்ணிச் செயல்பட்டதன் விளைவாக நாடகம் பிறந்தது. எனவே பல்வகைக் கூத்துகளின் பரிணாம வளர்ச்சியே 'நாடகம்' என்று அறிய முடிகிறது.

நாடகத்தைப் பற்றிய குறிப்புகள் தொல்காப்பியம், புறநானூறு, பெரும்பாணாற்றுப்படை, பட்டினப்பாலை, சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை போன்ற நூல்களில் இடம் பெற்றிருப்பதைக் கொண்டு, ஆடல், பாடல், இசை அனைத்தும் கலந்த ஒன்றாக நாடகம் இருந்து வந்துள்ளது என்பதை உணர முடிகிறது.

தொல்காப்பியக் காலம் தொட்டு இன்றுவரை நாடகம் பல்வேறு நிலைகளில் வளர்ந்து வந்துள்ளதைத் தமிழ் நாடக வரலாறு நமக்கு நன்கு உணர்த்துகின்றது.

இன்று தமிழ் நாடகத்தின் நிலை என்ன என்பதை எண்ணிப் பார்ப்பது நமது கடமையாகும். தமிழகத்தில் உள்ள இரண்டு பல்கலைக் கழகங்கள் நாடகத்துறையைப் பெற்று இயங்கி வருகின்றன. அவற்றுள் ஒன்றான தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ் நாடகம் பற்றி மேலாய்வு நடந்து வருகிறது. பிறிதொன்றான மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகத்தில் அது கலை வரலாறு மற்றும் முருகியல் துறையின்கீழ் ஒரு பிரிவாக வைக்கப்பட்டுள்ளது. இதனால் பெரும்பயன் விளையவில்லை.

தமிழ் நாடகத்தை வளர்த்த மனோண்மணீயம் சுந்தரனார் பெயரில் ஒரு பல்கலைக்கழகம் உள்ளது. அப்பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகத் துறையைத் தொடங்கித் தமிழ் நாடகத்தைச் செழிக்கச் செய்யலாம்.

நாடகங்கள் இன்பம் தருவதையும் அறிவுறுத்தலையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைய வேண்டும். அவ்வாறு அமைய வேண்டுமானால் நாடகங்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட குறிக்கோளில் (Purpose) எழுதப்பட வேண்டும். ஆனால் தற்போது பல மேடை நாடகங்கள் சிந்தனைக்கு விருந்து அளிக்காமல் பொருளற்ற முறையில் நகைச்சுவைக்கு முதன்மை கொடுத்து மக்களைக் களிக்கச் செய்கின்றன. பிறிதொரு பக்கம் எவருக்கும் புரியாமலும் விளங்காமலும் சில 'அறிவு ஜீவிகள்' நாடகங்களை எழுதியும் நடித்தும் வருகின்றனர். மற்றொரு பிரிவினர் தமிழ் நாடகங்கள் சமுதாய மாற்றத்திற்குரிய வலுவான கருவி என்ற கோட்பாட்டை முன்னிறுத்தி நாடகங்களை நடத்தி வருகின்றனர்.

தமிழ் நாடகங்களில் முதல் நிலையும், இரண்டாம் நிலையும் பயனற்றவை. மூன்றாவது நிலை விழிப்புணர்ச்சியை மக்களுக்குத் தருவது. அந்த வகையில் மூன்றாவது நாடகங்கள் தமிழில் அமைதல் வேண்டும் என்பது பெரும்பாலோர் விருப்பமாகும். மூன்றாவது வகை நாடகம் இன்பம் தருவதோடு மட்டுமல்லாமல் அறிவுறுத்தவும் செய்கின்றது.

நாடகப் படைப்பாளன் தேடலிலும், புரிதலிலும், புரிந்ததை மக்களுக்கு விளங்க வைப்பதிலும் கவனம் செலுத்த வேண்டும்.

நாடக ஆசிரியன் இன்று தமிழ் மக்களின் சிக்கல்களைத் தேடி, அச்சிக்கல்களை அவன் புரிந்து கொண்டு, அதன் பின் அச்சிக்கல்களுக்குரிய தீர்வுகளை நாடகத்தின் வாயிலாகத் தெரிவிக்க வேண்டும்.

ஜெர்மானிய நாடக ஆசிரியர் பிரைட், வங்காள நாடக மேதை பாதல் சர்க்கார் எழுதிய நாடகங்களையும், கர்நாடகத்தில் கிரீஷ் கர்னாட், கரெந் ஆகியோர் எழுதிய நாடகங்களையும் நாடக ஆய்வாளர்களும் ஆர்வலர்களும், படைப்பாளர்களும் அறிந்து கொள்வது மிகவும்

தேவையாகும். அந்நாடகங்களைத் தமிழ்நாட்டில் அரங்கேற்றும் போது தமிழ் மண்ணுக்கு ஏற்ப அவற்றைக் கொண்டுவர வேண்டும்.

வால்மீகி இராமாயணத்தைக் கம்பன் தமிழ்ப்படுத்தியதைப் போலவும் பில்கணியத்தைப் பாரதிதாசன் 'புரட்சிக்கவி' என்ற பெயரில் தமிழ்ப்படுத்தியதைப் போலவும் பிறமொழி நாடகங்களைத் தமிழ்ப்படுத்த வேண்டும். அப்போதுதான் தமிழ் நாடக மேடை சிறக்கும்.

மகாபாரதம், இராமாயணம் முதலிய கதைகளை அடிப்படையாக வைத்து இயற்றப்பட்ட பக்தி நாடகங்களுக்குப் பின்னர் இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் நேரடியான மனித வாழ்வின் அவலங்களையும், பிரச்சினைகளையும், உணர்வுகளையும் எடுத்துக்கூறும் சீர்திருத்த நாடகங்கள் தோன்றின.

சுயமரியாதை இயக்கத்தின் தோற்றம் தமிழகத்தில், குறிப்பாக நாடகத் துறையில், அத னுடைய போக்கில் ஒரு பெரும் திருப்பத்தை உருவாக்கியது. தந்தை பெரியாரின் சமூகச் சீர்திருத்தக் கருத்துகளையும், சுயமரியாதை உணர்வுகளையும் போர்க்குணத்தையும், உரிமைக் குரலையும் பதிவு செய்யும் முறையில் இந்நாடகங்கள் அமைந்துள்ளன.

இந்நெடிய நாடக வரலாற்றில் 1978இல் புதுதில்லியில் உள்ள தேசிய நாடகப் பள்ளி (NSD) காந்திக் கிராமத்தில் ஒரு நாடகப் பயிலரங்கை நடத்தித் தமிழ் நாடகத்திற்கு ஒரு சிறப்பு நிலையை உருவாக்கியதுடன் நாடக மேடைக் கலைஞர்களையும் உருவாக்கித் தந்தது.

அதன் பின்னர் 17 ஆண்டுகள் கழித்துத் தேசிய நாடகப் பள்ளி, தமிழகத்தில் பயிலரங்கு களை நடத்த பல தடவை முயன்றும் பலன் இல்லாமல் போயிற்று.

மாண்புமிகு கல்வி அமைச்சர் அவர்களைத் தலைவராகக் கொண்ட உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் அந்தப் பயிலரங்கத்தை நடத்துவதற்கு இசைந்தது. பயிலரங்கம் ஆகஸ்டு 21 முதல் செப்டம்பர் 30 வரை நடந்து நிறைவுற்றது. அந்நாடகப் பயிலரங்கு நினைவு வெளியீடாக நாடக மலர் ஒன்றை நிறுவனம் வெளியிடுகிறது.

இம்மலரில் 1944இல் வெளிவந்த 'நாடகக் கலையின் முன்னேற்றம்', அதே காலக் கட்டத்தில் எம்.என்.எம். பாவலர் பதிப்பித்த 'நாடகக்கலை மலர்', பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பற்றிய மலர் முதலியவற்றில் வெளிவந்த கட்டுரைகள் மீண்டும் மறுபதிப்புப் பெற்றுள்ளன.

தமிழர்கள் மறதிக்குப் பெயர் பெற்றவர்கள். எனவே நம் முன்னோர்கள் தமிழ் நாடகங் களைப் பற்றி எழுதிய கட்டுரைகளை நாம் படித்துத் தெரிந்துகொள்வதற்கும், தமிழ் நாடகங் களின் தொன்மையைப் பற்றிப் புரிந்துகொள்வதற்கும் இந்த மலரில் அக்கட்டுரைகள் இடம்பெற்றுள்ளன.

தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்கு உறுதுணையாக விளங்கியவர்களான நாடகத்தந்தை சங்கரதாசு சுவாமிகள், நாடகப் பேராசிரியர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார், தமிழ் நாடக மறுமலர்ச்சிக்கு வித்திட்ட பேரறிஞர் அண்ணா ஆகியோர் கட்டுரைகள் இம்மலரில் இடம்பெற்றுள்ளன.

தேசியக் கலைஞர்களான கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் அவர்களின் நாடகக் குழுவிலும் பின்னர் மயிலை கந்தசாமி முதலியார் அவர்களின் நாடகக் குழுவிலும் நடித்துப் புகழ்பெற்ற மறைந்த மாண்புமிகு முதல்வர் புரட்சித் தலைவர் எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் அவர்களின் கட்டுரையும், மக்களைச் சிரிக்கவும், சிந்திக்கவும் வைத்த கலைவாணர் என்.எஸ்.கே. அவர் களின் கட்டுரையும் இடம்பெற்றுள்ளன.

மேலும் முன்னாள் இந்தியத் துணைகண்ட முதல் நிதி அமைச்சராக இருந்த

ஆர்.கே. சண்முகம் அவர்களின் நாடகக் கலை மாநாட்டில் ஆற்றிய உரையும் இம்மலரில் இடம்பெற்றுள்ளது.

தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் ஈழத்தின் பங்களிப்பு குறிப்பிடத் தக்கது. தமிழ்த் திறனாய்வுத் துறையில் புதிய சிந்தனைகளை வளர்த்தவர்களான கலாநிதி கைலாசபதி, கலாநிதி சிவத்தம்பி, கலையரசு சொக்கலிங்கம், சுகுமார் முதலியோர் கட்டுரைகள் இம்மலர் சிறக்கச் சேர்க்கப் பட்டுள்ளன.

தற்கால நாடகத் துறையில் சிறந்து விளங்குகின்ற முனைவர் இரா. குமரவேலன், முத்துசாமி, மங்கை, அரசு, இராசேந்திரன் ஆகியோருடைய சிந்தனைகளில் உருவான கட்டுரைகளும் இம்மலரில் பின்னப்பட்டுள்ளன.

நிறுவனத்தின் இந்த அரிய் பணி வெற்றிபெற ஆக்கமும் ஊக்கமும் தந்த மாண்புமிகு கல்வி அமைச்சர் பேராசிரியர் **க. பொன்னுசாமி** அவர்கள் என்றும் எங்கள் நன்றிக்கு உரியவர்.

நாடகத்தைப் பற்றி ஒரு மலர் வெளிவர வேண்டும் என்ற என்னுடைய வேட்கைக்கு உறுதுணையாக இருந்து உதவிய தமிழ் வளர்ச்சி—பண்பாட்டுத்துறைச் செயலாளர் திரு. **இரா. கிருத்துதாசு காந்தி**, இ.ஆ.ப. அவர்கட்கு என் இதயங்கனிந்த நன்றியைத் தெரி வித்துக் கொள்கிறேன்.

இப்பயிலரங்கு வெற்றிபெற முழுநிலையில் பணியாற்றிய நாடகப் பயிலரங்கு ஒருங் கிணைப்பாளர் முனைவர் துளசி. இராமசாமி அவர்களுக்கு என் நன்றி.

இம்மலர் வெளிவருவதற்குக் கருத்துகளை வழங்கிய தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக முன்னாள் நாடகத் துறைப் பேராசிரியர் இராமானுசம், முனைவர் இரா. குமரவேலன், முனைவர் இரா. இளவரசு, முனைவர் வீ. அரசு ஆகியோருக்கும் மலர் தயாரிப்பில் தன்னை முழுமையாக ஈடுபடுத்தி அயராது உழைத்த முனைவர் ந. அரணமுறுவல் அவர்களுக்கும் என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

இந்நாடக மலர் சிறக்க எண்ணங்களின் வண்ணவண்ண ஓவியங்களைத் தீட்டிய ஓவியர்கள் திரு. கே. கிருஷ்ணன், பி. எஸ்சி., திரு. ஜோபாய் சோரீஸ், பி.எப்.ஏ., ஆகியோரும் என் நன்றிக்கு உரியவர்கள்.

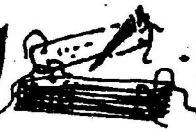
குறுகிய காலத்தில் இம்மலரை அச்சிட்டுத் தந்த பாவை அச்சகத்தார்க்கு எங்கள் நன்றி.

இந்நாடக மலர் நாடகக் கலைக்களஞ்சியம் போல் இல்லை என்றாலும் புதிய தமிழ் நாடகங்கள் உருவாக உந்துதலாக அமையும் என்பது என் நம்பிக்கை.

ச. சு. இராமர் இளங்கோ
இயக்குநர்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை

தமிழே சிறந்தது



சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்

பல்லவி

தமிழே சிறந்ததென உனது நாமம் விளங்க
சாற்றும் அந்தப் பொருளை யாரறிவார் - அம்மா (தமி)

கண்ணிகள்

அமிழ்தினிற் சிறந்தது ஆரியத் துயர்ந்தது
அகத்திய னார்சிவ னிடத்திலு ணர்ந்தது
அடிசீர் மோனை எதுகை தொடைசேர் தளையின்வகை
யாகும் பாவினஞ் சந்தமா விரிந்தது வண்ணத் (தமி)

திணைபால் காட்டும் விகுதி சிறப்புப் பொதுப்பகுதி
சேர்ந்தவி தங்களெல்லாம் தென்மொழிக்கே தகுதி
இணையெனும் வடமொழி இருமொழியின் பேர்வழி
இசைக்கும் எழுதுவ தெல்லாம் வலஞ்சுழி அதால் (தமி)

அகரத் தோடகரஞ்சேர் வடமொழி தீர்க்கசந்தி
ஆகுமென் றுரைப்பார்கள் அறியார்கள் புத்தி நந்தி
மகரவொற் றழிவிதி மார்க்கமென் பதைப் புந்தி
வைத்தவர் மருவென்றாரே முந்தி அதால் (தமி)

கயற்கண்ணி மொழிபெயர்ப் பதற்கென வுரைசெய்வார்
கந்தபுராண மதின் காப்புசெய்யு ளறியார்
இயற்படப் புணரியல் என்னுடன் வாதாடுவார்
இசைமராடி என்பதற்கென்புகல்வார் அதால் (தமி)

வடமொழி வழக்கில்லை வழங்குவர் தமிழ்ச்சொல்லை
மலைவேங் கடங்குமரி மற்றிரு கடல் எல்லை
இடமாக வகுத்தவர் இன்றுளார்களு மில்லை
இயம்பும் மீனாட்சி என்ற பெயர் வல்லை அதால் (தமி)

கலையின் நிலைமை

- பேரறிஞர் அண்ணா

நாடக அபிமானிகளும், நாடகக் கலையிலே ஈடுபட்டுள்ள தோழர்களும், இசைவாணர்களும், கலாரசிகர்களும் நிரம்பியுள்ள இந்த மகாநாட்டிலே, எனக்குப் பேச ஒரு சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது பற்றி மிக்க மகிழ்ச்சி அடைகிறேன். நாடகக் கலையின் முன்னேற்றத்திற்காக இந்த மாநாடு நடைபெறுகிறது. காலையிலேயே தலைவர் சர்.சண்முகம் அவர்கள் சொற்பொழிவாற்றினார். வேறு பல அன்பர்களும் பேசினர். இயலை வளர்க்கவும், இசையை வளர்க்கவும் அமைப்புகள் இருக்கின்றன. நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்கான அமைப்பும் முயற்சியும் இல்லை. எனவே, எனது நண்பர், தோழர் சிவதாணு, இதற்கான ஓர் தனி மகாநாட்டை, முதன்முறையாகக் கூட்டியது பற்றி நான் அவரைப் பாராட்டுகிறேன்.

நாடகக்கலை முன்னேற்றத்திற்குப் பல காரியங்கள் நடைபெறவேண்டி இருக்கின்றன. முதலிலே, ஊருருக்குத் தியேட்டர் வசதி வேண்டும். இப்போது, எல்லாம் சினிமாக் கொட்டகைகளாகிவிட்டன. நாடகத்திற்கெனத் தனித் தியேட்டர்கள் இல்லை. திருச்சி நகரசபை ஒன்றில் மட்டுமே தனித் தியேட்டர் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. அதுபோல ஒவ்வொரு நகரசபையும் செய்ய முயற்சி எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். சர்க்காரும், செல்வவான்களும், நாடகக்கலை அபிவிருத்திக்கு உதவி அளிக்க வேண்டும். இவைகளுக்காகப் பொது மக்கள் முயலவேண்டும்.

பொதுவாக, நாடகக்காரர் என்றால் முன்பெல்லாம் மதிப்புக் கிடையாது. நையாண்டி செய்வார்கள். பொது மக்களுக்கும், நடிகர்களுக்கும் தொடர்பு இருப்பதில்லை. இப்பொழுது நடிகர்களிடம் நன்மதிப்பும், தொடர்பும் ஏற்பட்டிருக்கிறது. இத்தொடர்பு நீடிக்கவேண்டும். இதனால் தக்க பயனும் ஏற்பட வேண்டும்.

நாடகக்கலையின் மேன்மை பற்றியும், நடிகர்களின் சேவை பற்றியும் காலையிலே பலர் பேசினார்கள், உற்சாகத்தோடு. நான் ஒரு வாரத்திற்கு முன்பு கிராமத்திலே நடைபெற்ற நாடகம் காணச் சென்றேன். ஒரு நடிகத் தோழரைப் பாராட்டிப் பேசினேன், அவருடைய நடிப்பு எனக்குப் பிடித்ததால். என் பாராட்டுதலுக்கு அவர் பதில் கூறும்போது சொன்னார், "என்னமோ, நாங்கள் நடிகராக இருக்கிறோம், சத்தியமாகச் சொல்கிறேன், எங்கள் பிள்ளைகளை நாங்கள் நடிகராக்கப்போவதில்லை என்று. ஏன் ஒரு நடிகர் இவ்வாறு கூற வேண்டுமென்று நான் யோசித்தேன். அவருடைய வேதனையான வாழ்வு அவரை அப்படிக் கூறச் செய்தது என்பதை உணர்ந்தேன். பெரும்பாலான நடிகர்களின், நாடகத் தொழிலாளரின் வாழ்க்கை இப்படித்தான் இருக்கிறது. இவ்வளவு வேதனையுள்ள வாழ்விலே, நடிகர்கள் இருந்துகொண்டிருந்தால் நாடகக்கலை எங்ஙனம் முன்னேறும்? முன் பேசிய என் நண்பர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்கள் இதைப்பற்றி அழகுறக் கூறினார்? நாடகக்கலை அபிவிருத்தி அடைய வேண்டுமென்றால், நாடகக்கலையின் முக்கிய அம்சமாக விளங்கும் நடிகர்களுக்கு நல்ல சம்பளம், வாழ்க்கை வசதி முதலியன கிடைக்க வேண்டும். இலாபப் பங்கீடும் தரப்படவேண்டும். இவைகளைச் செய்யப் பெரிய கம்பெனிகள் முன் வருமா என்பது சந்தேகம். அவைகள் கலை அபிவிருத்தி என்றால், சீனுக்குமேல் சீன், கலர் விளக்குகளுக்குமேல் கலர் விளக்கு அமைப்பது என்ற முறையிலே வருமானத்தை மேலும் மேலும் நாடக இயந்திரத்திற்கே செலவிடுகின்றன. அந்த இயந்திரம் பிரமாண்டமாகி விடுகிறது. அதன் பசியை அடக்கவே அவர்கள் முயலுகிறார்கள். ஆகவே அவர்கள் நடிகர்களின் நாடகத் தொழிலாளரின் வாழ்க்கை அபிவிருத்திக்கான வழிவகை செய்ய முன் வருவதில்லை. அவர்களின் வரவு செலவுக் கணக்குப்புத்தகம், இத்தகைய கலை



அபிவிருத்திக்குத் தூண்டுவதில்லை. பங்குதாரர்கள் கொண்ட ஒரு லிமிடேட் கம்பெனி அமைக்கப்பட வேண்டும். அதிலே சீர்திருத்த நாடகங்கள் நடத்தப்பட வேண்டும். அதன் வருவாய் நாடகத் தொழிலாளருக்கு (போனசாக) இலாபப் பங்கீடாகத் தரப்பட வேண்டும். அப்போதுதான் திருப்தியான மனமுடைய நடிகர்கள் இருப்பார்கள். நடிப்பு நேர்த்தியாக இருக்கும், நாடகக் கலையும் வளரும். வேதனை நிரம்பிய வாழ்க்கையிலே உள்ள வித்வான் பாடுகிற காம்போதிகூட முகாரியாகத் தானே இருக்கும்! அது போலத்தான், நடிகருக்கும் நிம்மதி வேண்டும், வாழ்க்கையிலே. நிச்சயம் வேண்டும் தொழிலிலே. எத்தனையோ நல்ல நடிகர்கள், குரல் கெட்டுவிட்டதாலோ, கம்பெனிச் சட்ட திட்டங்களை மீறிவிட்டதாலோ, நடிகராக இருந்த நிலைபோய், நடுவீதிகளில் திண்டாடக் காண்கிறேன். பத்து வருடங்களுக்கு முன்பு பிரபல நடிகராக இருந்துவிட்டு, இன்று பிழைக்கும் வழியுமற்றுள்ள மாஜி நடிகர்களையும் பார்க்கிறேன். மீசையைத் தடவியபடி, நானுந்தான் இராஜபார்ட்டாக இருந்தேன் என்று கூறிக் கொள்வதை விட அவர்களுக்கு வேறோர் சுவை இல்லை. இப்படி நடிகர்களின் வாழ்வு நொடித்துப்போகிறதென்றால், எப்படிப் படித்தவர்களும் பண்புள்ளவர்களும், நாடகத் தொழிலிலே ஈடுபட முடியும். "என் மகனை நடிகனாக்க மாட்டேன்" என்று என் நடிகத் தோழரொருவர் கூறினார் என்று சொன்னேன். அதன் காரணம் இதுதான். ஆகவே, நாடகக் கலை அபிவிருத்தியிலே அக்கரை கொண்டவர்கள், முதலிலேயே, முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டியது நடிகர்களின்–நாடகத் தொழிலாளரின் நலத்தைதான். அது நடைபெற்றால்தான் நாடகக்கலை முன்னேறும்.

சர்க்காரும் பொதுமக்களும் நாடகக் கலைக்கு உதவி செய்ய வேண்டுமென்று நான் சொன்னேன். அந்த உதவியை நாடகக் கலையினர் பெறவேண்டுமென்றால், அதற்கு ஈடாக அவர்கள் பயனுள்ள காரியத்தைச் செய்யவேண்டும். அப்போதுதான் அந்த உதவி கிடைக்கும். இன்று நடத்தப்படும் நாடகங்கள் பெரிதும் புராணங்கள். இவைகளைக் காண்பதால் மக்களுக்கு என்ன பயன் உண்டு! மூடப் பழக்க வழக்கங்கள் வளரத்தானே இந்த நாடகங்கள் பயன்படுகின்றன. அறிவு வளர்ச்சிக்கான நாடகங்களை நடத்தினால், நான் முற்கூறியபடி, நாடகக்காரர்களை நாமும், சர்க்காரும், செல்வான்களும், ஆதரிக்க வேண்டியதுதான். ஆகவே சமூகச் சீர்திருத்த நாடகங்களையே பெரிதும் நாடகக்காரர்கள் நடத்த வேண்டும். அதுதான் கலை அபிவிருத்தி. இந்த உணர்ச்சி எங்கும் பரவியிருக்கிறது. நாடகக் கம்பெனிக்காரர்களிடம் கூட. காலையிலே நான், நவாப் டி.எஸ். இராஜமாணிக்கம் அவர்களோடு பேசிக் கொண்டிருந்தேன். அவர் நடத்திவரும் "ஐயப்பன்" என்ற நாடகத்தைப்பற்றி அவர் குறிப்பிட்டுவிட்டு, "அது புராணமாக இருந்த போதிலும், நான் அதிலே, எவ்வளவோ மாறுதல்கள் புகுத்தி, கூடுமானவரையில் சீர்திருத்தம் செய்திருக்கிறேன்" என்று சொன்னார். கூடுமான வரையிலே சீர்திருத்தம் செய்திருக்கிறேன் என்று என் நண்பர் நவாப் இராஜமாணிக்கம் கூறிடக் காரணம் என்ன? நாடு சீர்திருத்த நாடகங்களைக் காண விரும்புகிறது என்பதை உணர்ந்திருக்கிறார். அதற்கேற்ற படி நாடகக்கலையைத் திருத்தி அமைக்க முயலுகிறார் என்பதுதான் அதன் பொருள். இந்த உணர்ச்சி பரவியே தீரும். கூடிய சீக்கிரத்தில் புராண நாடகங்களை நடத்த முடியாத அளவு, மக்களிடையே, சீர்திருத்த ஆர்வம் பிறக்கத்தான் போகிறது. புராண நாடகங்களை நடத்த முடியாதபடி செய்ய முடியும். அது சுலபம். பொதுமக்கள் இனிச் சீர்திருத்த நாடகம் நடத்தினால் அதிக வருவாய் கிடைக்கவில்லை என்று கம்பெனிகள் சொல்வதற்கில்லாத முறையிலே, சீர்திருத்த நாடகங்களை ஆதரிக்க வேண்டுகிறேன். சர். சண்முகம் கூறினார். "எந்த நாடகத்திலே



பார்த்தாலும் நாரதர் வந்து வந்து போகிறார்! இத்தகைய புராண நாடகங்களைப் பார்க்கத்தான் பிடிக்கவில்லை. சீர்திருத்தக் கருத்துக்கொண்ட நாடகங்கள் ஆயிரக்கணக் கிலே தயாரிக்கலாம்" என்று. சீர்திருத்த விஷயத்திலே மூன்று வகையினர். ஒரு சாரார், சீர்திருத்தமே கூடாது என்பார்கள். இவர்கள் நமது பூஜைக்குரியவர்கள்! இரண்டாவது சாரார், சீர்திருத்தம் வேண்டும், ஆனால் செய்ய முடியவில்லையே என்பார்கள். இவர்கள் நமது அனுதாபத்துக்குரியவர்கள். மூன்றாவது சாரார், சீர்திருத்தம் வேண்டும் ஆகவே அதைச் செய்யவேண்டும் என்பார்கள். இவர்கள் நம்மவர்கள். இந்த மாநாட்டிலே முதல்ரகம் இருக்கமுடியாது என்று நம்புகிறேன். ஒருவரிருவர் இருப்பினும், நாளைதினம் வேண்டுமானால், அந்தரங்கத்திலே இருப்பவராகக் காட்டிக் கொள்வார்களேயொழிய, இன்று இங்குள்ள உணர்ச்சியைக் கண்டு கொண்டிருக்கும் நேரத்திலே சீர்திருத்தம் வேண்டாம் என்று கூறமாட்டார்கள். சீர்திருத்த ஆர்வம் இன்று எங்கும் நிரம்ப இருக்கிறது. இதனை நாடகக்காரர்கள் உணரவேண்டும். மேலும் மேலும் புராண நாடகங்களை நடத்திவருவது நாட்டுக்குப் பயனளிக்காது. மூடப் பழக்கவழக்கங்களை ஒழிக்கவேண்டும் என்று சர்.ஷண்முகம் கூறினார். எந்த மூடப்பழக்கவழக்கங்களை ஒழிக்கவேண்டு மென்று, கலாரசிகர்கள் விரும்புவதாகக் கூறுகிறார்களோ எந்த ஜாதி வித்தியாசத்தைப் போக்கவேண்டுமென்று கல்வாவானர்கள் விரும்புவதாகச் சொல்லுகிறார்களோ, அந்த மூடப்பழக்க வழக்கமும் ஜாதிவித்தியாசமும் ஆகிய பல கேடுகள், புராண நாடகங்களால், மக்களிடை புகுத்தப்படுகின்றன. ஆகையினால் தான் அத்தகைய நாடகங்கள் கூடாது என்று கூறுகிறோம்.

இராமாயணம், பாரதம், பெரியபுராணம் போன்றவைகள் புளுகுகள்தான், என்றாலும் அவைகளிலே கலை இருக்கிறது, என்று கூறிவிட்டு, அவைகளைக் கொளுத்தினால், மூடப்பழக்க வழக்கங்களைப் போக்கடிக்க முடியாது என்று சர். சண்முகம் காலையிலே பேசினார். கலை விஷமாக, எனக்கும் என்னைச் சார்ந்தவர்களுக்கும் உள்ள அபிப்பிராயத்திற்கும், தலைவர் சர்.சண்முகம் அவர்களின் அபிப்பிராயத்திற்கும், பேதம் இருக்கிறது. இதுகுறித்து எனக்குச் சந்தேகம் இருந்தது. காலையிலே அவருடைய பேச்சைக் கேட்ட பிறகு அபிப்பிராயப் பேத மிருக்கிறது என்பது தெளிவாகத் தெரிந்துவிட்டது. இராமாயணம், பெரியபுராணம் ஆகியவைகள் புளுகுகள், அவை மக்களின் மனத்தைப் பாழ்செய்கின்றன. ஒரு இனத்தை ஒரு இனம் ஆதிக்கம் செய்ய வேலை செய்கின்றது என்பதற்காக, அவைகளை மக்கள் வெறுக்க வேண்டும், கண்டிக்க வேண்டும், என்பதைக் காட்ட, ஒரு கண்டனக் குறியாகவே, அவைகளைக் கொளுத்தவேண்டுமென்று நாங்கள் கூறுகிறோமே யன்றி; அவைகளைக் கொளுத்தி விடுவதாலேயே மூடப்பழக்க வழக்கம் போய்விடும் என்று நாங்கள் சொன்னதில்லை, அவ்வளவு பைத்தியக்காரர்களல நாங்கள், இப்புராணங்கள் ஒரு இனத்தின் உயர்வுக்கு ஆதரவாக இருக்கிறதென்பதற்காக அவைகளை மக்கள் கண்டிக்கிறார்கள் என்பதைக் காட்டவே, தீயிலே போடச் சொல்கிறோம். யாரோ ஒருவன், ஒரு படை எடுப்பின் போது படிப்பகம் ஒன்றைக் கொளுத்தினான், அதுபோல இது, என்று சர்.சண்முகம் கூறினார். அவரால் பயிற்று விக்கப்பட்ட நாங்கள் அத்தகைய ஈனத்தனமான காரியமாக இதனைக் கருதுவோமா என்று அவரைக் கேட்கிறேன். மற்றொன்று கூறுகிறேன், அவருக்கும் கலாரசிகருக்கும், கண்டத்தின் அறிகுறியாக நாங்கள் மேற்படி ஏடுகளை தீயிலிடும்போது, நிறுத்துங்கப்பா! 63 ஆம் பக்கத்திலேயே, அழகான ஒரு வர்ணனை இருக்கிறது. ஆற்றில் வருணனை, அதிலே



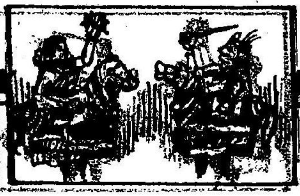
அருமையான கலை இருக்கிறது" என்று கலாரசிகர்கள் கூறட்டும், அந்த ஏட்டை கிழித்தெடுத்துக் கொள்வோம். "93ஆம் பக்கத்தைக் கொளுத்தாதே, அதிலே மக்களுடைய வஞ்சக் எண்ணத்துக்கும் கானாறுக்கும் உவமை, அதுகாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அது அபூர்வமான கலை" என்று கூறட்டும். அந்தப் பகுதியைக் கொள்ளுத்தாது விடுவோம். ஆபாசம் நிறைந்த அறிவுக்குப் பொருந்தாத, இனச்செருக்கை வளர்க்கிற மற்றப்பகுதிகளைக் கொளுத்துவோம்; கலாரசிகர்கள் இதற்குச் சம்மதிக்கின்றனரா என்று கேட்கிறேன். எந்தப் புராணத்திலும் மூடப் பழக்கவழக்கங்களை வளர்க்கும் பகுதிகளும் உள்ளன. அதுபோலவே கலையழகுள்ள பகுதியும் இருக்கின்றன என்று சர் . சண்முகம் கூறினார். அவர் போன்ற பேரறிவாளர்களால், இந்தப் பாகுபாடு தெரிந்துகொள்ள முடியும். பாமரரால் முடியாது. இங்கோ 100-க்கு 90 பேருக்குமேல் தற்குறி. கலாரசிகர்கள் இப்புராண இதிகாசங்களி னின்றும், கலையழகுப் பகுதிகளை எடுத்துத் தொகுத்து வெளியிடட்டும். நாங்கள் அதனை வரவேற்கிறோம். இக்காரியத்தைச் செய்ய இதுவே சரியான சந்தர்ப்பம். எனக்குங்கூட, நமது சண்முகம் கம்பெனியார் நடத்தும் புராண நாடகங்களிலே கூடச் சில ரசங்கள் தென்படுகின்றது. அவர்களின் கந்தலீலா நாடகத்திலே திருத்தணிகைமலை காட்சி காட்டப்படுகிறது. கோயில் புரோகிதர், "இந்தப் பாழாப்போன சாமி கீழே இருக்கக் கூடாதா? மேலே போய் உட்பார்ந்து கொண்டு என் உயிரை வாங்குகிறது" என்று கூறுகிறார் சலிப்போடு. இது சுயமரியாதைப் பிரச்சாரத்துக்காக அவர்கள் புகுத்தவில்லை. வெறும் நகைச் சுவையாகவோ அல்லது கோயில் அர்ச்சகர்களின் சுபாவம் இப்படித்தான் இருக்குமென்று பொதுமக்கள் கருதுகிறார்கள் என்பதை விளக்கவே இதனைப் புகுத்தியிருக்கிறார்கள். கந்தலீலா எனும் புராண நாடகத்திலே எனக்குச் சுவைரும் தபாகம் இதுதான். இதுபோலவே தோழர் பகவதி, இராவணனாகவோ இரணியனாகவோ சூரபதுமனாகவோ, கம்சனாகவோ நடிக்கும்போதெல்லாம் என் கண்களுக்கு ஒரு திராவிட வீரன் போலவே காணப்படுகிறார். பேச்சு, நடை, நடிப்பு, முடுக்கு முதலியன அப்படித்தான் என் கண்களுக்குத் தெரிகிறது. சர். சண்முகம் எப்படிப் புராணங் களிலும், சில நற்சுவையுள்ள பகுதியைக் காண்கிறாரோ அதுபோலவே நானும், புராண நாடகங்களிலும் சில சுவைகள் காண்கிறேன். ஆனால் நாடகத்தைக் காண்பது, நானும் சர் சண்முகமும் மட்டும்தானா? மக்கள் காண்கின்றனர், அவர்களால் இப்பாகுபாட்டை உணர முடிகிறதா? ஆபாசக் கருத்துக்களைக் கொள்ளாமல் இருக்கமுடிகிறதா? நமது முதலாளி சாய்பு இருக்கிறார், அவர் இராமாயண நாடகத்தைப் பார்த்தானதும், ராமா! ராமா! என்று பூஜிக்கமாட்டார். அவருக்கு அல்லாதான் தெய்வம், கொரானே வேதம். எனவே இராமாயண நாடகம் பார்ப்பதால், இராமனைத் தெய்வமென்று கொள்ளும், மனப்பான்மை அவருக்கு ஏற்படாது நமது டேவிட், கந்தலீலா பார்த்தானதும், கந்தனே கடவுள் என்று கூற மாட்டார். அவருக்கும் கடவுள்வேறு மதம்வேறு. எனவே முஸ்லீமோ, கிருஸ்தவரோ, இப்புராண நாடகங்களைக் கண்டால் அவ்வளவு கேடு இல்லை. நம்மவர்கள் நிலை அப்படியல்ல. புராணங்களிலே வரும் கடவுள்கள் எல்லாம் தங்கள் கடவுள்கள் என்றல்லவா கருதிக்கொண்டு, அந்த நாடகங்களைப் பார்க்கின்றனர். இதனால், அவர்கள் மனந்தானே பாழாகிறது. ஆகவே தான் இப்புராண நாடகம் சமூக அபிவிருத்திக்குக் கேடு செய்கிறது என்று கூறுகிறோம். சிலப்பதிக்காரத்தின் சுவையை உணர, அந்நூல் தோன்றிய காலமாகிய 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன் பிறந்த கண்ணையும், மனத்தையும் கொண்டு பார்க்க வேண்டும் என்று சர். சண்முகம் கூறினார். அத்தகைய கண்ணையும் மனத்தையும் பெற நான் அசக்தனாக இருக்கிறோன். இனி இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு உலகம் எப்படி இருக்கும்



என்ற சிந்தனையும் கண்ணும் கொள்ள வேண்டுமென்றால் எனக்கு விருப்பமிருக்குமே யொழிய, 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு இருந்ததைப் பற்றிய அக்கரை இராது. அந்தக் கண்ணையும் மனத்தையும் கொண்டு பார்த்துச் சிலப்பதிகார முறைப்படி இக்காலத்திலே கண்ணகியைவிட்டு மாதவிமனைக்குச் சென்றால், கண்ணகி கோவலனைச் சும்மாவிட்டாலும், மாதவியைச் சும்மாவிடமாட்டாள். பழங்காலக் கதையின் கருத்துக்கள் பல இன்று ஏற்றவையாகா என்பதை எடுத்துக்காட்டவே அதனைக் கூறுகிறேன். இந்த நிலைக்குத் தமிழ் நாட்டிலே இன்று ஆயிரக்கணக்கான வாலிபர்கள் வந்திருக்கிறார் கள் என்பதைச் சர். சண்முகம் அவர்கட்குக் கூற விரும்புகிறேன். சீர்திருத்த விஷயமாக நான் கொண்டுள்ள அபிப்பிராயம் சர்.சண்முகம் அவர்கள் முன்னாளில் செய்த சொற்பொழிவு களைக் கேட்டதால் ஏற்பட்டவை என்பதையும் தெரிவித்துக் கொள்ளுகிறேன். பொதுவாகவே கலை விஷயமாக நாங்கள் கொண்டுள்ள கருத்து இதுதான், கலை மக்கள் உள்ளத்திற்குக் களிப்பூட்டும் கருவியாக இருப்பின், அதனிடம் எங்களுக்கு ஆட்சேபனை கிடையாது. ஆனால், கலை ஒரு இனம் மற்றோர் இனத்தை அடக்கியாள உபயோகமாகும் வலையாக இருக்கிறது. எனவே அந்த வலையின் பின்னால் எத்தனை பெரிய சக்தி இருந்தாலும், ஒன்று வலையைச் சின்னா பின்னப் படுத்துவது, அல்லது அந்த முயற்சியிலே, நாங்கள் சின்னாபின்னமானாலும் கவலையில்லை என்ற முடிவுக்கு வந்திருக்கிறோம், இதற்காகத் தங்களை அர்ப்பணம் செய்ய ஆயிரக்கணக்கான வாலிபர்கள் தமிழ்நாட்டிலே இருக்கிறார்கள், என்பதைத் தலைவருக்குத் தெரிவிக்கிறேன். எலும்பு பெண்ணுருவான அருட் கதைகளைப் பற்றிப் பாடியும் ஆடியும் வந்ததுபோதும், நமது பெண்மக்கள் எலும்புருவானது தவிர பலன் எதுவுமில்லை. இனிய பெண்கள் எலும்புருவாகும் பரிதாப வாழ்வைத் சித்தரிக்கும் நாடகங்களை நடத்துங்கள், கண்ணைப் பெயர்த்தெடுத்து அப்பிய கண்ணப்பர் கதையை ஆடியது போதும், இனிக் கோயில் கட்டிக் கும்பாபிஷேகம் செய்பவன், ஊரிலே கொள்ளையடிக்கும் விஷயத்தை விளக்கும் நாடகத்தை நடத்திக் காட்டுங்கள். வாழ்க்கையைச் சித்தரித்துக் காட்டுங்கள். ஏழையின் கண்ணீர், விதவையின் துயரம், மதத்தரகரின் மமதை ஆகியவற்றை விளக்கும் அறிவுவளர்ச்சி நாடகங்களை நடத்துங்கள்.

சர். சண்முகம் அவர்கள் காலையிலே கூறிய சில கருத்துக்களை மறுத்து நான் பேசுவதால், நான் அவரைத் தாக்கிப் பேசுகிறேன் என்று நீங்கள் யாரும் எண்ணிவிட வேண்டாம் என்று உங்களைக் கேட்டுக் கொள்கிறேன். அவர் அப்படிக் கருதமாட்டார், ஆகையால், அவரைக் கேட்டுக் கொள்ளவில்லை.

நாடகக்காரருக்கு, நாட்டு மக்களிடையே ஏற்படும் பல திறப்பட்ட மாறுபாடான கருத்துகளால் தொல்லை பல உண்டாவது எனக்குத் தெரியும். சில நாடகங்களிலே கதாநாயகன் வேடதாரி காங்கிரஸ் அபிமானியாகவும், ஆர்மோனியக்காரர் ஜஸ்டிஸ்காரராகவும், கதாநாயகி சுயமரியாதை உணர்ச்சி கொண்டவராகவும் இருப்பதுண்டு. அந்த நாடகங்களிலே சச்சரவு சகஜம். சில ஊர்களிலே, காங்கிரஸ் பாட்டுப் பாடச் சொல்வார்கள், சில இடங்களிலே சுயமரியாதைப் பாடல்களைப் பாடச் சொல்வார்கள். இத்தகைய தொல்லை, பெரிய கம்பெனிகளுக்கு ஏற்படுவதில்லை. காட்சிமேல் காட்சி விதவிதமாக மளமள வென்று வந்து கொண்டே இருப்பதால், பொது மக்களுக்கு, இந்தத் தொல்லை கொடுக்க நேரம் இருப்பதில்லை. இந்தப் பாதுகாப்பினாலேயே, பெரிய கம்பெனிகள் இத்தகைய தொல்லையைப் பெறுவதில்லை. பெரும்பாலான நாடகக்காரருக்கு நான் சொன்ன தொல்லை ஏற்படுவதுண்டு, நாட்டு மக்களின்



மனப்போக்கு எப்படி மாறுகிறது என்பதை நடிகத் தோழர்கள் உணர்ந்தால்தான் இவ்விதத் தொல்லைகளின்றித் தொழில் நடத்த முடியும். பொதுமக்களும் இனி நாடு சீர்திருத்த நாடகங்களையே காண விரும்புகிறது என்பதை நாடகக்காரர்கள் உணரும்படி செய்ய வேண்டும். செய்ய ஆரம்பிப் பார்கள் என்று நம்புகிறேன். விரைவிலே எங்கும் சீர்திருத்த நாடகங்கள் நடத்தும் ஆர்வம் வளர்ந்து, அதன் மூலம் நாடகக்கலையும் வளரும் என்று நம்புகிறேன். சீர்திருத்தக் கருத்துக் களைப் புராண நாடகங்களில் கூடச் சிலர் புகுத்திக் காட்டுகிறார்கள், தமக்கிருக்கும் சீர்திருத்த ஆர்வத்தினால் இந்தத் துறையிலே, நமது நண்பர் என். எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்கள் திறமையாக வேலைசெய்து வருகிறார். ஒரு படத்தில் மாணிக்கவாசகர் என்று நினைக்கிறேன். அவர் ஒரு கணக்குப் பிள்ளையாக நடிக்கிறார். கையிலே வைத்துக் கொண்டிருக்கும் பேனாவைக் காட்டி ஒருவரிடம் கூறுகிறார், "ஏய்! கையிலே இருப்பது என்ன தெரியுமா? பேனா! தர்ப்பை இல்லை !!" என்று கூறுகிறார். எவ்வளவு ஆழ்ந்த கருத்துப் பாருங்கள். கலாவாணர்கள் கூடிய இந்த மன்றத்திலே பேச, எனக்கோர் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது பற்றி என் மகிழ்ச்சியைத் தெரிவித்துக் கொண்டு, இந்தச் சந்தர்ப்பத்தை அளித்த மகாநாட்டு நிர்வாகிகளுக்கு என் வணக்கத்தைத் தெரிவித்துக் கொண்டு என் சிற்றுரையை முடித்துக் கொள்கிறேன்.



தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர்



மக்கள் திலகம் - எம்.ஜி.ஆர்

காலஞ்சென்ற நாடக ஆசிரியர் சதாவதானம் திரு.தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமி பாவலர் அவர்களை நான் நன்கு அறிந்தவன். அவருடைய திறமையை நேரிலே கண்டு அனுபவிக்கும் பேற்றினைப் பெற்றவன். அவர் எழுதித் தந்த நாடகங்களிலே நடித்தவன். அதிலும், நாட்டிலே சுதந்திர உணர்ச்சி கொந்தளித்துக் கொண்டிருந்த நேரத்தில் அடியை வாங்கிக் கொண்டு உதையை வாங்கிக் கொண்டு-தியாகம் செய்து கொண்டிருந்த நேரத்தில் அந்த மக்களுக்கு உணர்ச்சியூட்டி நாட்டிற்கு நல்லதைச் சொல்லித் தேசிய எழுச்சியைத் தூண்டி விட்டு, தடியடியானாலும் சரி-துப்பாக்கிக் குண்டுகளானாலும் சரி-சிறை செல்வதானாலும் சரி-ஏற்றுக்கொள்ளத் தயார் என்று துணிந்து முன்வந்த ஒரு சிறந்த நாடகப் பேராசிரியர் கிருஷ்ணசாமி பாவலர் என்பதை என்னால் உறுதியாகக் கூறமுடியும்.

பாவலர் அவர்கள் தம்முடைய திறமையை தமக்குச் சொத்து சேர்ப்பதற்காகப் பயன்படுத்திக் கொண்டவரல்லர். தம்முடைய உள்ளத்திலே எழுகின்ற சுதந்திர உணர்ச்சி, நாட்டு மக்களிடையே ஏற்பட வேண்டுமென்று விரும்பினார். சமூகத்திலே மாற்றம் தோற்றுவிக்கப்பட வேண்டுமென்று ஆசைப்பட்டார். அவருடைய நாடகங்களின் பெயர்களைச் சொன்னாலே, அவர் எப்படிப்பட்ட நாடகங்களை அமைத்தார் என்பதை, நாம் உணர முடியும்.

நாடகம் எழுதுபவருக்கு நடிப்புணர்ச்சி இருக்க வேண்டும்

நான் முதன்முதலாகக் கலந்து கொண்டு நடித்த அவருடைய நாடகத்தின் பெயர் 'பதிபக்தி'. மதுவினால் குடித்துக் கெட்டுப் போன ஒரு பெரிய பணக்காரனுடைய வாழ்க்கையைச் சித்தரித்து, அதனால் அவனுடைய குடும்பம் பாழாகும் நிலையை எடுத்துக் காட்டி மக்களைத் திருத்துவதற்காக அமைக்கப்பட்ட ஒரு நல்ல நாடகம் அது.

அந்த நாடகத்தைத் தயாரிப்பதற்காக அவர் எடுத்துக்கொண்ட முயற்சியையும், உழைப்பையும் நான் நேரிலே கண்டு உணர்ந்தவன். நாடகத்தை எழுதுகின்றவர் ஓர் உயர்ந்த நடிகராகவும் விளங்க வேண்டும். அப்படியிருந்தால்தான் நல்ல நாடகத்தை உருவாக்க முடியும். திரு. பாவலர் அவர்கள் சென்னை சுகுண விலாச சபையில், பேராசிரியர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களோடு வேடந்தாங்கி நடித்தும் பழகியவர் என்பதைப் பலர் சொல்லக் கேட்டிருக்கிறேன். அதனால் தான் அவர் நல்ல நாடகங்களை உருவாக்க முடிந்தது. மேடையிலே நடிக்கும் வாய்ப்பினைப் பெறாமல் இருப்பவர்கள் கூட, நல்ல நடிப்புணர்ச்சி உடையவராக இருந்தால் மட்டுந்தான் அவர் நல்ல நாடக ஆசிரியராக விளங்க முடியும் என்பதை வற்புறுத்திச் சொல்ல விரும்புகிறேன்.

கதாநாயகன் செல்வத்தை இழந்து, தன்னுடைய உயர்ந்த வாழ்க்கையை இழந்து, தீய நண்பர்களின் கூட்டுறவினால், உடல் நலத்தை இழந்து துன்பப்படுகிறான் என்ற ஒரு காட்சியை அமைக்க வேண்டுமென்றால், அந்த நிலையைத் தம் உள்ளத்திலே கற்பனை செய்து பார்த்து, இப்படித்தான் அந்தப் பாத்திரம் வேதனைப் படுவான் என்பதை மனக்கண்ணால் உணர்ந்து - உருவகப்படுத்தித் தம்முடைய எழுத்துத் திறமையால் - அறிவுத் திறமையால் - அதற்குரிய வார்த்தைகளை அமைக்கும் சக்தியைப் பெறவேண்டுமென்றால், நிச்சயமாக அந்த ஆசிரியர் ஒரு சிறந்த நடிப்புணர்ச்சி உடையவராக இருந்துதான் தீரவேண்டும். அந்த ஆற்றலை முழுக்க முழுக்க அடைந்த ஒருவர் நமது மதிப்பிற்குரிய கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் அவர்களே.

அவர் அடுத்தபடியாக எழுதித் தந்த நாடகம் 'கதர் பக்தி.' அந்த நாளில் விதேசித் துணிகளை



எரிப்பதற்கும் விதேசித் துணிகளை அணிவதே கேவலம் என்ற நிலைமை நாட்டிலே உண்டாயிருந்தது. அன்னிய நாட்டுத் துணியை உடுத்துகிறவன் 'தேசியவிரோதி' என்று மக்கள் கருதுகின்ற அளவுக்கு நாட்டிலே தேசிய உணர்ச்சியை ஊட்டிய நாடகம் அது! தேசம் மகாத்மா காந்தியடிகளின் வழியிலே சென்று கொண்டிருந்த அந்த நேரத்தில் நல்ல ஜரிகை வேட்டிகளை - பட்டுத்துணிகளை உடுத்தியவர்கள் அப்படியே மேடைக்கு வந்து, 'எனக்கு ஒரு கதர் வேஷ்டி தாருங்கள். இந்த அந்நிய ஆடையைக் கொளுத்தி விடுகிறேன்' என்று மேடையிலேயே கொளுத்துகிற அளவுக்கு உணர்ச்சியைத் தூண்டிவிட்ட நாடகம் 'கதர் பக்தி.' அந்த நாடகத்தில் அவர் கதரைப்பற்றி மட்டும் சொல்லவில்லை. வாழ்க்கையில் தவறிப்போன பெண்கள், ஒதுக்கப்பட வேண்டியவர்கள் என்று கருதப்பட்ட அந்த நேரத்தில், தவறிப்போன ஒரு பெண் தன்னுடைய நிலையை உணர்ந்து, தன் வாழ்க்கையைத் திருத்திக் கொண்டு, தேச சேவகியாகிப் பாடுபடவும் முன்வரக்கூடிய ஒரு பாத்திரமாகவும் அமைய முடியும் என்பதற்கு எடுத்துக்காட்டாக, ஓர் உயர்ந்த பாத்திரத்தை அந்த நாடகத்திலே அவர் அறிமுகப்படுத்தியிருந்தார். வாழ்க்கையில் தவறிய பெண்ணும், நல்லவளாக, சமூகத்தால் மதிக்கப்படும் அளவுக்குத் தன்னை மாற்றிக் கொள்ள முடியும் என்ற உண்மையை அந்த நாடகத்தின் மூலம் எடுத்துக் காட்டினார்!

பிரச்சார நாடகமென்றால் யாரையாவது குறை கூறுவது, யாரையாவது முன்நிறுத்தி அவமானப்படுத்துவது என்ற நோக்கத்தில் பாவலர் பாத்திரங்களைப் படைக்கவில்லை. இன்றைய நிலையை நாம் எண்ணிப் பார்க்கின்ற நேரத்தில் நமக்கெல்லாம் தலை குனிவாக இருக்கிறது என்பதை நான் சொல்லித்தான் தீர வேண்டும்.

ஒரு அரசியல் கட்சியின் நல்ல தன்மைகளை எடுத்துக்கூற வேண்டுமென்றால், இன்னொரு மாற்றுக் கட்சியிலே இருக்கிற ஒரு குறிப்பிட்ட நபரை அங்கே கொண்டுவந்து நிறுத்தி, அவமானப்படுத்தும் நிலைமை இன்று சில இடங்களிலே நடைபெறுவது கண்டு, நாம் வருந்துகிறோம்; தலை குனிகிறோம். இப்படியும் நாடகங்கள் எழுதுகிறார்களே என்று வேதனைப் படுகிறோம்.

இன்று எழுதும் திறமை நன்கு வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது. உரைநடை நல்ல வன்மையோடு கையாளப்படுகிறது. இந்த நாளில் பிரச்சார நாடகங்களை நன்றாக உருவாக்க முடியாமல் நாடக ஆசிரியர்கள் தம்முடைய திறமையை நாம் தலைகுனியும் நிலையிலே வெளிப்படுத்து கிறார்கள். இந்த நிலையை எண்ணும் போதுதான், பாவலர்களுடைய பண்பு மிக்க ஆற்றலை நம்மால் உணரமுடிகிறது. நாட்டிலே நல்லுணர்ச்சியைப் பரப்பி, மக்களை வீரர்களாக, தியாகிகளாக மாற்றும் ஒரு கதையை அமைத்துத் தந்து பண்பான ஒரு பெண்ணையும் உருவாக்கி, அவளை நல்ல. சேவகியாக அமைத்துத் தருவதென்பது, அந்த நாளிலே யாரும் கற்பனைகூடச் செய்து பார்க்க முடியாத ஒரு செயற்கரும் செயலாகும்.

அன்றிருந்த வேகத்தில் மக்களுக்கு எதைப் பற்றியும் சிந்திப்பதற்கு நேரமில்லை. சுதந்திரம் வேண்டும்; அன்னிய ஆட்சி ஒழியவேண்டும். மகாத்மாவின் வழியிலே அதைப் பெற்றுத்தர வேண்டும் என்ற ஒரே வேகத்தில் நாடு சென்று கொண்டிருந்த நேரம்.

சமூகத்தைப் பற்றிய சிந்தனை

அந்த நேரத்திலுங்கூட பாவலர் சமூகத்தைப் பற்றிச் சிந்தித்தார்; கலப்பு மணத்தைப் பற்றி எண்ணினார்; ஜாதி வேற்றுமைகளைக் களைந்து மக்களை ஒற்றுமைப்படுத்தக் கூடிய நல் உணர்ச்சியை அவர்களுக்குத் தரவேண்டுமென்று ஆசைப்பட்டார். இவற்றை யெல்லாம் எண்ணிப்



பாாத்தபொழுதுதான், அவர் எப்படிப்பட்ட ஒரு நல்ல நாடக ஆசிரியராக இருந்தார் என்பதை இப்போது நாம் நினைத்து - நினைத்துப் பெருமைப் பட வேண்டியவர்களாக இருக்கிறோம்.

மூன்றாவது நாடகமாக, பாவலர் எங்கள் மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனிக்கு தந்த நாடகம் 'கவர்னர்ஸ் கப்' என்பது! இந் நாடகத்தில் குதிரைப் பந்தயத்தால் எத்தனைக் குடும்பங்கள் நாட்டில் நாசமுறுகின்றன என்பதை எடுத்துக் காட்டுகின்ற ஒரு நாடகம்! கோடீஸ்வரனான பணக்காரன் தன்னுடைய மனைவி மக்களின் நகைகளையெல்லாம் அடகு வைத்து, நண்பர்களால் ஏமாற்றப்பட்டு - சூதாடியாகி - தன்னுடைய வாழ்க்கையைப் பாழ்ப்படுத்திக் கொண்டு, கர்ப்பிணியான தன் மனைவியைப் பாதுகாக்கக் கூட வழியில்லாமல், பிச்சை எடுக்கவேண்டிய நிலையிலே, சின்னஞ் சிறு குழந்தைகளை விட்டு ஓட வேண்டிய நிலையிலே, கொலைகாரனாக மாறவேண்டிய நிலையிலே, எப்படியெல்லாம் சீரழிந்து போகிறான் என்பதை அழகாக அந்த நாடகத்திலே சித்தரித்துக் காட்டினார். இன்று நாம் சமூக மாறுபாடுகளைப் பற்றிப் பல கருத்துக்களைப் பேசுகிறோம். ஆனால் சுமார் நாற்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்பாக, இத்தகைய சமூக நாடகங்களைஅவர் எழுதித் தந்தாரென்றால் அவருடைய பெரும் உணர்ச்சியை நாம் எவ்வாறு மதிப்பிட முடியும்.

மனிதன் தெய்வமாகலாம்

சாதாரண மனிதர்களால் செய்ய முடியாத ஒரு பெரும் செயலை மனிதன் செய்து காட்டும் பொழுது, அவன் அங்கே கடவுளாக மதிக்கப்படுகிறான். பாவலர் அவர்கள் அத்தகைய பெருஞ்செயலைச் செய்த பேராசிரியராவார். இன்று நம்முன் அவர் இல்லையென்றாலும் நாம் அவரைப் பற்றிப் பேசவேண்டிய அளவில் நினைத்துப்போற்ற வேண்டிய அளவில் உணர்ந்து பின்பற்றக்கூடிய அளவில் ஒரு மகத்தான சாதனையை அவர் செய்திருக்கிறார். எனவே, நிச்சயமாக அவர் கடவுளாக மதிக்கப்படும் நிலைமைக்கு உயர்ந்திருககிறார் என்று நாம் நினைத்துப் பார்ப்பதில் தவறில்லை என்றே கருதுகிறேன்.

நாடகக் கலைஞர்கள் - தொழிலாளர்கள் - நெசவாளர்கள் - விவசாயிகள் - எழுத்தாளர்கள் எல்லோரும் நல் உணர்ச்சியோடு பாடுபடுவார் களானால் - நாட்டின் நலனுக்காக ஒன்று சேர்ந்து உழைப்பார்களானால், நாடும் உயரும், - நாமும் உயருவோம்.

கோவிலுக்குச் செல்லுகின்றவர்கள் அங்கிருக்கும் சிலைகளை வணங்குகிறார் களென்றால், சிலைகளின் அழகைப் பார்த்தோ, அவைகளின் அங்க அமைப்புகளைப் பார்த்தோ அல்ல. அந்தச் சிலைகளுக்குப் பின்னால் இருக்கின்ற வரலாறுகள் அந்தச் சிலையின் மூலம் சொல்லப்படுகின்ற கருத்துக்கள் இவற்றை எண்ணித் தான் நம்பிக்கையோடு அவன் வணக்கம் செலுத்துகிறான். அது போல, பாவலர் அவர்களுடைய திரு உருவம் வெறும் படத்திலேயிருந்தாலும் நாம் மதிப்புக் கொடுப்பதும் - வணக்கம் செலுத்துவதும் அவருடைய கருத்துக்கும் உழைப்புக்கும் - அறிவுக்கும் ஆற்றலுக்குமே என்பதை உணர வேண்டும்.

தேசிய வரலாற்றை உருவாக்கியவர்

நான் 'தேசிங்கு ராஜன்' என்ற படத்திலே நடித்தேன். அந்தக் கதைக்கு ஆதாரமாக இருந்தது பாவலர் அவர்கள் எழுதி பள்ளியிலே அன்று பாடமாக வைக்க அனுமதிக்கப்பட்டிருந்த ஒரு நாடக நூலாகும்.

நாடக உலகில் இமயமலை

கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன்

ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் குழந்தைப் பருவம், வாலிபப் பருவம், விருத்தப் பருவம் என மூன்று பருவங்கள் உண்டல்லவா? அதுபோன்றே தமிழுக்கும் மூன்று பருவங்கள் உண்டு. அவை, இயல் தமிழ், இசைத் தமிழ், நாடகத் தமிழாகும். விருத்தப் பருவத்தில்தான் ஒவ்வொருவரிடமும் பரிபூரண அனுபவமும், அறிவும் அமைகின்றன. அ.நுபோன்றே நாடகத் தமிழிலே இயலும், இசையும் அமைந்திருக்கின்றன. நாடகக் கலையில் சிறந்தவன் இயலிசையில் தானாகவே திறமை பெற்றுவிடலாம். தமிழைச் சாதாரண மக்களிடையே வளர்த்ததில் இயலுக்கும் இசைக்கும் இருக்கும் பெருமையைவிட நாடகத்திற்கு அதிகப் பெருமை உண்டு என்பது என் கருத்து.

மகா மேதை

இத்தகைய நாடகக் கலையில் அன்று ஒரு மகாமேதை நம் நாட்டில் தோன்றினார். அவர்தான் இன்று நமக்கெல்லாம் கலங்கரை விளக்கமாக விளங்கும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஆவார். சென்ற பல ஆண்டுகளாக அவருக்கு நாம் நினைவு விழாக் கொண்டாடுகிறோம். புதுவையிலே நினைவு மண்டபம் எழுப்பி யிருக்கிறோம். நாம் நன்றியுள்ளவர்கள் என்பதற்கு இவை எடுத்துக்காட்டாகும்.

சுவாமிகளின் பெருமையைப் பற்றி இன்று நினைக்கவே பெருமையாகவும், வியப்பாகவும் இருக்கிறது. அவரைப் போன்றவர்கள் இன்று நம்மிடையே இல்லையே என்று எண்ணும்போது கவலையும் மேலிடுகிறது. ஒரே இரவில் எழுதி முடிக்கும் அவரது நாடகங்களில் ஒரே ஒரு எழுத்தைக்கூட அவர் அடித்துத் திருத்தி எழுதியது கிடையாது. வார்த்து ஊற்றிய அழகான சிலைகளைப் போல அவருடைய படைப்புகள் கம்பீரமாக இருக்கும்.

இன்று பலர் நாடகங்கள் எழுது கிறார்கள், பார்க்கிறோம். சில நாடகங்கள் ஆறு மாதங்கள் மனத்தில் பதிந்திருக்கின்றன. இன்னும் சில நாடகங்கள் பார்த்த அன்றே மறந்து போகும். மற்றும் சில நாடகங்களோ பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் போதே மறந்து கொண்டிருக்கும். இதிலிருந்து பக்குவம் பெற்ற நாடக எழுத்துக்கள் நம்மிடையே மிகவும் அபூர்வமாகிவிட்டன என்பதை நாம் உணர்ந்து கொள்ளலாம். எத்தனை ஆண்டுகள் ஆனபோதிலும், சதி அனுசூயா, கோவலன், பவளக் கொடி முதலிய நாடகங்களை நம்மால் மறக்க முடிகிறதா? நாடகங்களுக்கெல்லாம் தாய்ச் சரக்காக விளங்கும் இம்மாதிரி நாடகங்களெல்லாம் நம் சுவாமிகளின் சிருஷ்டிகள். அந்த அற்புதப் படைப்புகளும் ஒரே நாளிரவில் எழுதி முடிக்கப் பெற்றவைகளே.

பாடல்கள்

வெறும் வசனம் மட்டுமா எழுதினார்? பற்பல மெட்டுகளில் அருமையான பாடல்களையுமல்லவா எழுதினார்!.....இந்தக் காலத்துப் பாடல்களைப் போலவா?

பிரேம நகரிலே இன்பம் செய்வேன்
உன்னை யடைந்து தான் நானே
உல்லாசமாகத் தானே

இந்தக் காலத்துப் பாடல்களுக்கு இது ஓர் உதாரணம். இந்தத் தினுசிலா எழுதினார் சுவாமிகள்? இல்லை. ஒருவன் முறையின்றிப் பேசினால் எதுகை மோனை இன்றிப் பேசுகிறான் என்று வசை சொல்வதுண்டு. அந்தக் காலத்தில் பேச்சுக்கே, எதுகை மோனை இலக்கண வரம்புகள் தேவைப்பட்டன. இந்தக் காலத்தில் பாடல்களில்கூட எதுகை மோனைகளைக் காணோம்.

சுவாமிகளின் பாடல்களுக்குச் சில உதாரணங்கள்: எமதர்மன் வருகிறான்....



''திக்கெட்டுமென் சட்டத்திற்குட்
பட்டடுத்து நிற்பதற்குக்
கர்த்தனிட்ட கட்டளையை
எனக்கதற்குத் தக்கபடி
துஷ்டர்களைக் கண்டு பிடிப்பேன், பிடித்து வந்து
வெட்டிக் குத்திக்குத்தித் தண்டிப்பேன்.''

எமதர்மனுக்கே உரிய பாணியில் இசை நலம் கெடாமல் எவ்வளவு அழகாக எழுதியிருக்கிறார்; பாருங்கள். பாடலைப் பாடும் போதே எமதர்மனின் குணம் புரிகிறதல்லவா?

நாரதர்

சின்னப் பையன் நாரதர் வேடம் போட்டு வருகிறான் என்றால் அவனுக்கென்று ஒரு பாடல் எழுதுவார். அதில் நாரதரின் உள்ளம் தெரியும்.

சரிகம பதநியா மெழுசுர நிலைய
சங்கீத சுகமே பெரிய சுகம்

எவ்வளவு இனிமையாக இருக்கிறது பாடல்!....

பபூன் வேடம் போட்டு வரும் சிறுவர்களுக்கு அவர் எழுதிய ஒரு பாடலைப் பாருங்கள்:

விகடனை ஒரு கோமாளி என்று
விளம்புவார்கள் தெரியாதவர்கள்
வித்துவான்கள் கர்வம் மட்டந்தட்ட வந்த
வீரனாமென்பார் தெரிந்தவர்கள்
சகடம் ஓடந்தனிலேறும் ஓடம்
தானுமோர் நாள் சகடமேறும்
சாத்திர வாதத்தில் எந்த நாளும் வெற்றி
தானடைந்தா ருண்டோ நீர் கூறும்
பத்துப்பேர் குஸ்தியில் முன்னமே பீட்டடி
பட்டவனே பின் பயில்வானாம்
பாரிலே வெற்றியும் தோல்வி முண்டு
பதற்றம் கொள்ளாதவன் வித்வானாம்.,

உயர்ந்த தத்துவத்தை எவ்வளவு எளிமையாகச் சொல்லிவிட்டார் பாருங்கள்.

கவிமணி

சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பு கவிமணி அவர்களிடம் பேசிக்கொண்டிருந்த போது, இந்தக் காலத்துப் பாடல்களைப் பற்றி உங்கள் அபிப்பிராயம் என்ன? என்று கேட்டேன்.

வசனத்தையே எழுதி வளைச்சு வச்சிப் பாட்டாக்கி யிருக்காங்க என்று வருத்தத்துடன் பதில் சொன்னார் அவர்.

ரசிகமணி டி.கே.சி, அவர்களிடம் ஒரு நாள் இந்தக் காலத்துப் பாடல் ஒன்றைப் பாடிக்காட்டி, உங்கள் கருத்தென்ன? வென்று சிரித்துக்கொண்டே கேட்டேன்.

அவர் சொன்னார்: 'உங்களுக்கு இன்னும் வாலிபம் இருக்கிறது. அதனால் சிரித்துக் கேலி செய்ய முடிகிறது. எனக்கோ வயதாகிவிட்டது. சிரித்துக் கேலி செய்ய என் உடலில் வலுவில்லையே என்றார் ஹாஸ்யமாக.

இமயமலை

இவற்றையெல்லாம் நினைக்கும் போதுதான் சுவாமிகள் நாடக உலகில் ஓர் இமயமலை என்பதைப் புரிய முடிகிறது. சுவாமிகள் பண்படுத்திய நாடக நிலத்தில் இன்று நாமெல்லாம் கலை பயில்கிறோம். நமது வணக்கமும் நன்றியும் என்றும் அவருக்கு உரியதாகும். அவரைத் தமிழகத்தில் உள்ள ஒவ்வொருவரும் புரிந்துகொள்ள வழி வகுக்க வேண்டும்.

வளர்க சுவாமிகளின் புகழ்!
வாழ்க நாடகக் கலை.

(1956இல் கலைவாணர் எழுதிய கட்டுரை)

நாடகக் கலை

கி. ஆ. பெ. விசுவநாதம்

உலகத்தின் பழமையான நாடுகளில் தமிழ்நாடு ஒன்றே நாடகக்கலையைத் தோற்றிய நாடாகும். நாடகக் கலை தோன்றிய காலத்தை வரையறுத்துக் கூற முடியவேயில்லை. "முத்தமிழ்" என்று கூறிய காலம் 5000 ஆண்டுகளுக்குப் பிற்பட்டதல்ல. அதற்கு முன்னதாகவே நாடகக் கலை இருந்திருக்கிறது என்பது ஒன்றிரண்டு மூன்று என எண்ணிச் சொல்லியிருப்பதனாலேயே நன்கு விளங்குகிறது.

நாடகக்கலைபற்றிய பெருநூல்கள் நமது நாட்டில் இருந்திருக்கின்றன. இன்றைக்கும் சிலப்பதிகாரம் உருவோடும் உயிரோடும் இருந்துகொண்டிருக்கிறது. பழங்காலத்திய நாடக நூல்களின் பெயர்களையும், குறிப்புகளையும் இந்நூலில் இன்றைக்கும் காணலாம். இந்நூலில் இன்னும் பல பெயர் தெரியாத நாடக நூல்களின் கருத்துக்கள் மேற்கோள்களாகக் கையாளப் பெற்றிருக்கின்றன. இந்நூலைப் படித்துப் பிறகு நடிக்கும் நடிப்புலவர்களின் நடிப்பிலே ஒரு புதிய உயிரின் ஒளி வீசுவதை இன்றும், வெகு எளிதில் காணலாம்.

இயலும், இசையும், நாடகமும் எனத் தமிழை மூன்றாக வகுத்த முன்னோர்கள், பேரறிவாளிகளாகத் தோன்றுகின்றனர். "நூற்பயன் வீடடைதல்" என்று கூறுகிற இலக்கண முறைப்படி கூறுவதானால், "மக்கட் பயன் செயலாற்றல்" எனக் கூறலாம். செயலாற்றலை எண்ணம், துணிவு, செயல் என மூன்று வகைப்படுத்திக் கூறியவர்கள் இன்றைய உளநூற் புலவர்களாவார்கள். இவற்றையே நமது முன்னோர்கள் எண்ணி, முத்தமிழாக முறைபடுத்திக் கூறியுள்ளார்கள் எனக் கூறலாம்.

இயற்றமிழ் எண்ணத்தை ஊட்டி, இசைத்தமிழ் உள்ளத்தை உருக்கி நாடகத் தமிழ் நடத்திக்காட்டி மக்களை நல்வழிப்படுத்துகிறது என்பது எனது கருத்து. இம் முத்தமிழையும் தமிழ் மன்னர்கள் தங்கள் அரசுக் கட்டிலில் வைத்து பாதுகாத்து வளர்த்து வந்தார்கள். அம்மன்னர்களின் ஆட்சி மறையத் தொடங்கியது. இம்முத்தமிழும் மறையத் தொடங்கின. காரணம், அடுத்துக் காப்பாற்றும் வலிமையும், திறமையும் உள்ள மக்கள் கைவிட்டுவிட்டதேயாகும்.

என்றாலும், இந்த 600 ஆண்டுகளாக, இம் முத்தமிழும் வளர்ச்சியிற் குன்றியதே தவிர அழிந்து போய்விடவில்லை. இந்த 600 ஆண்டு வறுமைவாய்ப்பட்ட புலவர்கள் மண் சட்டியாலும், கந்தைத் துணியினாலும் மூடி செல்லரித்த பனை ஓலைகளில் வைத்துப் பாதுகாத்து வளர்த்து வந்த இயற்றமிழை இன்றைய இளைஞர்களிடம் ஒப்புவித்துவிட்டார்கள். வயிற்றுக் கொடுமையின் காரணமாகச் சமூகத்தால் ஒதுக்கித் தள்ளப் பெற்றுள்ள ஏழைச் சகோதரிகள் தங்கள் நலம் போயினும் கைவிடாமல் பாதுகாத்து வளர்த்துவந்த இசைத் தமிழை இன்று அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தாரிடம் ஒப்புவித்து விட்டார்கள். கூத்தாடிகள் எனப் புறக்கணிக்கப்பெற்று வந்த அறிவும், திறமையும் வாய்ந்த ஏழைக்குடும்பங்கள், இன்று வரை நாடகத் தமிழைச் சாகவிடாமல் வளர்த்துக் காப்பாற்றி வந்து இன்று சர் ஆர்.கே. சண்முகம் அவர்கள் தலைமையில் ஒப்புக் கொடுத்துவிட்டார்கள்.

ஒவ்வொருவரும், எண்ணத்தாலும், துணிவாலும், செயலாலும், சொல்லாலும், பொருளாலும், உலகுக்குயிர் வழங்கியதும், ஓங்குபெரும் புகழ்பெற்றதும், ஒப்புயர்வுகூற முடியாததுமாகிய நமது அரும் பெரும் முத்தமிழைப் போற்றி வளர்க்கத் தொண்டு செய்ய வேண்டுமென்பதும், அதன் மூலம் தமிழை முன்னைய உயர்நிலையில் வைத்து ஆட்சி புரியச் செய்து நாமும் பிறரும் நல்வாழ்வு வாழ வேண்டுமென்பதும் எனது ஆசை.

சீர்திருத்த நாடகங்கள்



- எஸ்·ஆர்·சுப்பிரமணியம்

அன்புமிக்க தலைவர் அவர்களே! சி.என். அண்ணாத்துரை அவர்களே! இங்கு குழுமியிருக்கும் ஆர்வமிக்க நாடக அபிமானிகளே! உங்கள் எல்லோருக்கும் எமது வணக்கம் உரித்தாகுக.

இம்மகாநாட்டின் காரியதரிசிக்கு மாநாட்டில் கீழ்கண்ட தீர்மானத்தை நிறைவேற்றுமாறு நான் ஓர் தீர்மானம் அனுப்பிவைத்தேன். அத்தீர்மானத்தை மாநாட்டில் பிரேரேபித்து அதைப்பற்றிச் சில வார்த்தைகள் சொல்ல அனுமதி வேண்டுமென்று கேட்டுக் கொண்டிருந்தேன். என்னுடைய தீர்மானத்தை வரவேற்புக் கமிட்டியில் சமர்ப்பித்து விட்டதாகக் காரியதரிசியிடமிருந்து எனக்கு ஒரு கடிதம் வந்தது. ஆனால், அத்தீர்மானம் மகாநாட்டில் ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டதா; மாநாட்டில் அத்தீர்மானம் கொண்டுவரப்படுமா என்பதைப் பற்றிய குறிப்பொன்றும் காரியதரிசியின் கடிதத்தில் இல்லை. தீர்மானம் கீழ்க்கண்டவாறு:-

"தற்போது நாடகக் கம்பெனிகளிலும், தனிப்பட்ட நாடகங்களிலும், புராண சம்பந்தமான மூட நம்பிக்கைகளையே அடிப்படையாகக் கொண்ட நாடகங்களே மலிந்து மக்கள் அறிவைப் பாழ்படுத்தி வருகின்றன. இம்முறை மாறிப் பகுத்தறிவை ஊட்டும்படியான சமூகச் சீர்திருத்த நாடகங்கள், ஜாதிபேத ஒழிப்பு, தீண்டாமை ஒழிப்பு, பெண் மக்கள் காதல் மணம், கலப்பு மணம், விதவை மணம், மக்கள் பகுத்தறிவு வளர்ச்சி முதலியவைகளை நடத்தவேண்டுமென்று நடிகர்களையும், நாடகக் கம்பெனிகளையும் இம்மாநாடு கேட்டுக்கொள்கிறது. இத்தகைய சீர்திருத்த நாடகங்களுக்கு மக்கள் ஆதரவு கொடுக்கும்படியும் கேட்டுக்கொள்ளுகிறது."

பெரியாரின் புரட்சிக் கொள்கைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட முத்தமிழ் நுகர்வோர் சங்கத்தின் சார்பாக மாநாட்டுக்கு அனுப்பிய தீர்மானங்களையும் யான் கண்ணுற்றேன். அவையனைத்தும் என் தீர்மானத்தின் கருத்துக்கள் தாம் என்பது வெள்ளிடை மலை. தலைவர் சர். சண்முகம் அவர்கள் புராணங்களை எரிப்பது தவறு என்றும், புராணங்களில் நல்லவையும் கலையும் இருக்கிறது, புளுகுகளும் பொய்யுரையும் இருக்கிறது என்றும் சொன்னார்கள்.

நாங்கள் அவுரைப் போன்ற அறிவாளிகளைக் கேட்பது என்னவென்றால், உண்மையான கலை எது? பொய்யுரை எனப் பிரித்து நிர்ணயம் செய்து இது தமிழன் கலை, இது அறிவுக்குப் பொருத்தமானது, இது பொய்யுரை, அறிவுக்குப் பொருத்தமானது அல்ல என்று பாகுபாடு செய்ய ஒரு கமிட்டியை ஏற்படுத்தித் தீர்மானம் செய்ய நாங்கள் சம்மதிக்கிறோம். ஆனால் கலை என்பதற்காக எங்களைச் சூத்திரன் என்று இழிவு செய்யும் எந்த நூலையும் எங்கள் கலை யென்பதாக நாங்கள் ஒப்புக் கொள்ளமாட்டோம். "சில புஸ்தகங்களை எரிப்பதால் உங்கள் நோக்கம் நிறைவேறுமா" என்று கேட்கிறார் தலைவர். நாங்கள் சொல்லுகிறோம் அந்நூலை எரித்தால்தான் அதிலுள்ள அறிவுக்குப் பொருந்தாத ஆபாசங்கள் மக்களுக்குத் தெரியும். எங்கள் அதிருப்தியைக் காட்டவும் அது ஒரு சின்னம். அன்று காங்கிரஸ்காரர்கள் அன்னியர் துணியை உடுத்தவும் கூடாது, வாங்கவும் கூடாது என்பதற்காக அன்னியத் துணிக்குவியல்களை எரித்தார்களல்லவா? எதற்காக? அதிருப்தியைக் காட்ட, மக்கள் கவனத்தைக் கவர. அது போலவே நாங்களும் எங்களை எங்கள் சமூகத்தை இழிவு செய்யும் எந்த நூலையும் எரிக்கத்தான் போகிறோம். தலைவர் அவர்கள் ஒரு தலை பட்சமாக அபிப்பிராயம் கொள்ளாமல் நடுநிலைமையுடன் யோசித்துப் பார்க்கட்டும். ஒவ்வொரு நூலிலும் கலைபாகம் எது, பொய்யும் புளுகும் எது என்பதை நிர்ணயம் செய்யக் குறிப்பு இராமாயணம், பெரிய புராணத்தைப் பொறுத்தமட்டிலாவது ஏற்பாடு



செய்யவேண்டு மென்று கேட்டுக் கொள்ளுகிறேன். இங்கு இம்மாநாட்டை கூட்டிய அன்பர்கள் டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் 1931-1933 ஆம் ஆண்டுகளில் சமூகச் சீர்திருத்த நாடகங்களைத்தான் நடத்தி வந்தார்கள். அப்பொழுது மக்கள் ஆதரவு குறைவு. ஆனால் தற்பொழுது நவாப் இராஜமாணிக்கம் கம்பெனி இராமாயணம், கிருஷ்ணலீலா போன்ற நாடகங்களை நடத்திப் பெருத்த லாபம் சம்பாதிப்பதைப் பார்த்து டி.கே.எஸ்.சகோதரர்களும் புராண நாடகங்களை நடத்த ஆரம்பித்துப் பெருத்த லாபமடைந்தார்கள். ஆனால் 10 வருடத்திற்கப்புற இப்பொழுது சீர்திருத்த நாடகங்களுக்கு நல் ஆதரவு இருக்கிறது என்பது தோழர் அண்ணாதுரை நடத்தும் சந்திரோதய நாடகத்திற்கு ஈரோட்டில் ரூ.4000 ஒரு நாடகத்திற்கு வசூலாயிற்று என்பது மூலம் விளங்கவில்லையா? தோழர் நகைச்சுவை அரசன் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்கள் நடத்தும் சமூக சீர்த்திருத்தக் கலையரங்கில் கிந்தனார் சரித்திரத்துக்குக் கோட்டையூரில் கூடி பதினாயிரக் கணக்கான மக்கள் ஆதரவு கொடுத்ததையும் பார்த்த பின்பு தற்பொழுது சீர்திருத்த நாடகங்களுக்கு மக்கள் நல்ல ஆதரவு கொடுக்கின்றனர் என்பதும் நன்றாக விளங்குகிறது. ஆகவே, இனியாகிலும் டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் போன்றோர் மற்றுமுள்ள நடிகர்கள் நாடகக் கம்பெனிகள் சீர்திருத்த நாடகங்களையே நடத்தக் கேட்டுக் கொண்டு, மக்கள், தோழர் அண்ணாத்துரை அவர்களின் சந்திரோதயத்திற்கும். தோழர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் கிந்தனார் கதைக்கும் கொடுக்கும் ஆதரவைப் போலவே மற்றவர் களுக்கும் கொடுக்கும்படி கேட்டுக் கொண்டு என் உரையை முடித்துக்கொள்ளுகிறேன்.



கலை வளர்க



தமிழ்த் தென்றல் திரு.வி.க

வாழ்க்கை என்பது ஒரு நிலையம். இந்நிலையத்துக்குக்கால் எது? சுவர் எது? கூரை எது? இயல் கால், இசை சுவர், நாடகம் கூரை. இவ்வாறு அமைவது வாழ்க்கை நிலையம். இதுவே தமிழ் நிலையம்; முத்தமிழ் நிலையம்.

தமிழ் வாழ்க; தமிழ் வெல்க ! ஏன்? தமிழினிடை வாழ்க்கை நிலையம் நன் முறையில் எழுதற்குரிய வாய்ப்பிருத்தலான் என்க.

வாழ்க்கை என்பது நினைப்பாய் எழுந்து, மொழியாய் வளர்ந்து, செயலாய்த் திரண்டு நிற்பது. நினைப்பது உள்ளம்; மொழிவது வாய்; செய்வது மெய். உள்ளம் நினைப்பதை உண்மை என்றும், வாய் மொழிவதை வாய்மை என்றும், மெய் செய்வதை மெய்ம்மை என்றும் பழந்தமிழர் வழங்கியது ஈண்டுக் கருதற்பாலது.

தமிழ் முக்கூறு உடையது. இம்மூன்றும் இயல்-இசை-நாடகம் என்பன. இவைகளின் பிறப்பிடம் முறையே மனம், வாய், மெய் என்பதை விளக்க வேண்டுவதில்லை. ஆகவே, உண்மையின்-வாய்மையின்-மெய்ம்மையின்-முகிழ்ப்பே முத்தமிழ் என்க.

வாழ்க்கை நிலையம் இயல், இசை, நாடகத்தால் அமைவது. இதற்கு நல்ல நினைப்பு-நல்லமொழி-நல்ல செயல் தேவை என்று சொல்லலும் வேண்டுமோ?

நல்வாழ்க்கைக்கு, நற்செயல் இன்றி யமையாதது. நற் செயலாவது நல்ல நாடகம். வாழ்க்கை ஒரு பெரும் நாடகம். அது நன்முறையில் அமைதல் வேண்டுமன்றோ?

நாடகம் இன்றி யமையாதது. இக்கல்வி விழுமியதே. நாடக மேடை நிறையுடை யதாதல் வேண்டுமென்பது எனது உள்ள கிடக்கை. யான் மாணாக்கனாய் இருந்தபோது சில நாடகங்களைக் கண்ட்டுண்டு. பின்னே அவ்வுலகில் என் நாட்டம் விழுந்ததே இல்லை. அக்கலையிலே எனக்கு வெறுப்புத் தோன்றவில்லை. ஏன்? அக்கலையில் எனக்கு வெறுப்புத் தோன்றியுள்ளதா? இல்லை. அச்சந்தோன்றியுள்ளது. ஆடல் நெறி, பாடல் நெறி, ஒழுக்கநெறி அமையப்பெற்ற நாடகங்கள் நன்முறையில் வளரல் வேண்டுமென்பது என் விருப்பம். நாடகம் என்ற பெயரால் கலை-கொலையாதலும், ஒழுக்கம் ஒடுக்கங் கொண்டு விட்டமையுமே எனது அச்சத்தின் காரணம். இந்நிலை செம்மையடைதல் வேண்டும். பொதுவாகவே வாழ்க்கை நாடகத்திலும் இயற்கை நாடகத்திலும், காவிய, ஓவிய, சரித்திர நாடகங்களிலும்யான் கருத்திருத்தி வருபவனாகினேன்.

இந் நாளில் வாழ்க்கை குலைந்து, சமுதாய வளர்ச்சி வீழ்ச்சியுற்ற நிலை காண்பதுடன், உலகம் போராட்டத்திற்கு இரையாவதும் கண்கூடு. இதற்கு அடிப்படை யானகாரணம் என்னை? நாடக உலகம் பாழ் பட்டதேயாகும். ஆடல் நெறி, பாடல் நெறி, ஒழுக்க நெறி இவைகள் குறைபட்டமையால் நாடக உலகம் பாழ்பட்டது.

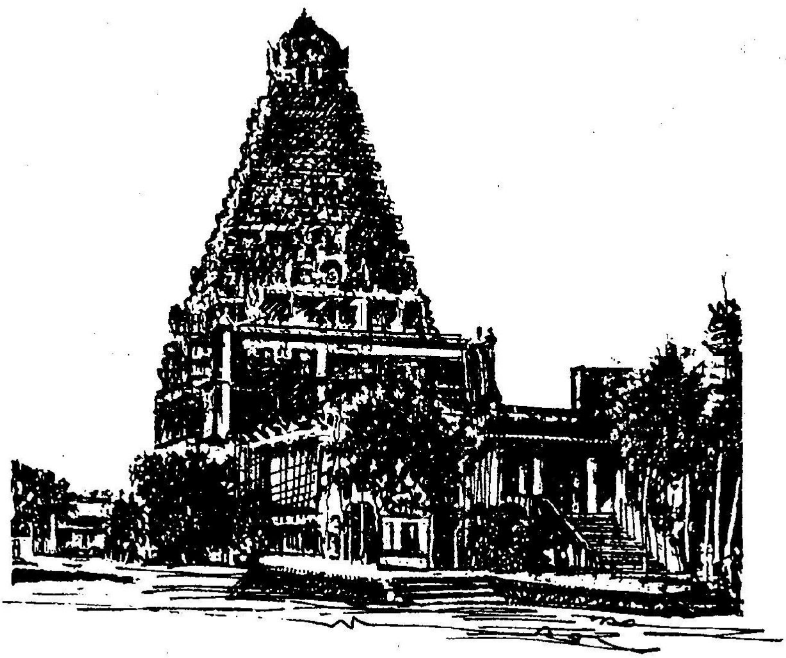
"பாடல் நெறி நின்றான் பைங்கொன்றைத் தண்தாரே
சூடல் நெறி நின்றான் சூலஞ்சேர் கையினான்.
ஆடல் நெறி நின்றான் ஆமாத்தூர் அம்மான்றன்
வேட நெறி நில்லா வேடமும் வேடமே!"

என்பது போல், நெறி நில்லா நாடகம் நிலையில்லா நாடகமே! நல்ல நாடகம், நல்ல வாழ்க்கையை - நல்உலகை அளிக்கும். களி நாடகம் களிவாழ்க்கையை-களி உலகை அளிக்கும். வாழ்க்கையை-உலகை அளிக்கும் பொறுப்பு நாடகத்திற்கு உண்டு.இப்பெற்றிய தாகிய நாடகம் காவிய ஓவியங்களை நன்று பயின்றவரால் அமைக்கப்பெறல் வேண்டும். சரித்திர ஆராய்ச்சியும், உலக அனுபவமும்



பரந்த மனப்பான்மையும் கொண்டவர்கள் நாடகத்தினைப் பண்படுத்துதல் வேண்டும். இவை அனைத்திற்கும் அடிப்படையான ஒழுக்க நெறி கொண்டும் அமைதல் வேண்டும். ஞானசம்பந்தர் சரிதத்தில் இயல்-இசை-நாடகம் உண்டு. இசையும், நாடகமும் பெருகிவரும் இந்நாளில் இக் கண்களுடையார் ஞானசம்பந்தர் தமிழை நோக்கக் கடமைப்படல் வேண்டும். ஞானசம்பந்தர் தமிழை யான் பல கண்கொண்டு ஆராய்ந்தேன். அத்தமிழில் ஆடலும், பாடலும் கெழுமி இருத்தல் வெள்ளிடைமலையென விளங்குகிறது. என் போன்றோருக்கு விளங்குவதால் என்ன பயன்? அவ்விளக்கம் நாடகப் புலவோர்க்கும், நாடகமணிகளுக்கும் உண்டாகல் வேண்டும். யான் இளமையில் இசையையும் பயின்றேனில்லை, நாடகத்தையும் பயின்றேனில்லை. நான் முடவன். எனக்கு கொம்புத்தேன் புலனாகிறது. யான் என்ன செய்வேன்? ஞானசம்பந்தர் தமிழ்ப் பாடல், ஆடல் அரங்கேறும் நாளே, தமிழ் நாட்டின் நாடக உலகம் சீர்படும் நாளாகும்.

நாடக உலகம் செம்மையுறுவதாக! நாடகத்தமிழ் வளம் பெறுவதாக! இப்பணிக்கு, இளங்கோக்களும், முத்தமிழ் விரகர்களும் தோன்றுவார்களாக! தமிழ் வாழ்க! தமிழ் வெல்க! நாடகக் கலை வளர்க!



கலைகளின் பயன்

டி.எஸ்.சொக்கலிங்கம்

'காலத்தை கலை அழகுபடுத்துகிறது; அதை நாம் வருணிப்போம்' என்றார் ஓர் அறிஞர், சரி-வளர்க்கும் வழி என்ன என்பதைத்தான் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். கலையை வளர்க்கச் செய்தால் - வாழ்விக்கச் செய்தால் அது மோட்சத்தில் வழிகாட்டும் என்ற குருட்டு நிலைக்கு அறிவைக் கொண்டுசெல்லாமல்-தற்கால நிலைமையில் காலப்போக்கின் கருத்தில் அனுசரித்துச் சமுதாய வாழ்க்கைப் பாதையை சீர்திருத்து வதற்காக கலைகள் வளர வேண்டியதவசியம்.

நமது நாட்டுக் கலைகள் தேசீயத்திற்குப் பயனுடையதாக இருப்பது மிகவும் நல்லது. கலைகள் மூலம் நாட்டுப் பற்றினைத் தூண்டிவிடலாம். நமது அரசியல் நாகரீகத்தையும் அறிவையும், கலை, காலக் கண்ணாடியாக எடுத்துக் காட்டி என்றும் நிலைத்திருக்கச் செய்யும். சங்கீதம், நடனம், நாடகம், சித்திரம், முதலியவைகள் நம் நாட்டுக் கலைகளில் தலை சிறந்தவை. தமிழ் இசை கிளர்ச்சியாலும் முக்கியமாக ரேடியோவினாலும் சங்கீதக்கலை அதிகமாகப் பரவி இருக்கிறது. சினிமாவினால் நடனக் கலை அதிகரித்துள்ளது. சில அறிஞர்களின் மேதாவித் தன்மையால் நாடகக் கலையும் வளர்ந்து வருகிறது. நாடகக்கூட்டத்தினர், என்று தனியே ஒதுங்கியிருந்தவர்கள், சமகாலத் திலிருந்து, அரசியல்வாதிகளுடனும், பத்திரிகைகாரர்களுடனும், எழுத்தாளர் களுடனும் கூட்டுறவுகொண்டு வருகின்றனர். பல அறிஞர்கள் கூட்டுறவு நாடகக் கலையை வளர்க்க ஏதுவாகும்.

பொது ஜனங்கட்கு நாடகக் கலையின் பேரில் ஆர்வமும் மதிப்பும் ஏற்படுத்தும் வகையில் நாடக நூல்கள் அதிகம் பரவவேண்டும். சிறு நாடகங்கள்-முழு நாடக நூல்கள் அதிகம் பரவினால்தான் நாடகம் கலையின்பேரில் ஆர்வமுண்டாகும். சமீபத்தில் ரேடியோ நாடகங்களின் பரிசிலனையிலிருந்து, தமிழ் நாட்டில் ஏராளமாக நாடகம் எழுதுபவர்கள் இருக்கின்றார்கள் என்பது உறுதியாயிற்று. அவர்களைத் தூண்டிப் பயன் அடையச் செய்யவேண்டும். ரேடியோ நிலையத்தாரும், நாடகக் கம்பெனியாளர்களும், அடிக்கடி போட்டிப் பரிசுகள் ஏற்படுத்தினால் நாடகக் கர்த்தாக்கட்கு எழுதும் ஊக்கம் பிறக்கும். போட்டியே வளர்ச்சிக்கு உயிர். கலையை வியாபாரமாக்கிப் பொருள் சேர்த்து வட்டிக்கு விடுவதும், யுத்த பாண்டுகள் வாங்குவதும் நாடக வளர்ச்சியாளர்கள் செய்கையாக யிருத்தல் கூடாது.

இந்தக் காலத்தில் எந்தத் தொழிலையும் பெரிய எடுப்பில்தான் செய்யவேண்டி இருக்கிறது. கொஞ்சம் முதலை வைத்துக் கொண்டு ஒருவர் இருவர் மட்டும் சேர்ந்து நடத்தும் காலம்போய் விட்டது. ஏராளமான முதலும், பல நிபுணர்களின் கூட்டுறவும் அவசியமாய் இருக்கின்றது. எனவே நாடகத்தொழில் சம்பந்தப்பட்டவர்களுக்குத் திருப்தியைக் கொடுக்கும் விதத்தில் வெற்றிகரமாய் நடத்தவேண்டுமானால் கூட்டுறவு முறைதான் நல்லது. ஆத்ம திருப்திக்காக மட்டும் கலைக்காகப் பாடுபடுகிறவர்களுக்கு இது அவசிய மில்லை. ஆனால் இகலோக அவசியங் களையும் பூர்த்திச் செய்யவேண்டிய நிலைமையிலுள்ள கலை விற்பன்னர்களுக்கு இந்த முறைதான் பூர்ணமான திருப்தியையும், ஆத்ம திருப்தியையும் கொடுக்கும், தமிழ்நாட்டுக் கலை அறிவுள்ள தனிகர்கள் இம்முறையில் கலைகளை வளர்க்க முன் வருதல் அவசியம்.

கிராம நாடகச் சாலைகள்

நாடகப்பேராசிரியர் - ப.சம்பந்த முதலியார்

கிராம நாடகசாலைகளென்றால், தெருக்கூத்து தானே என்று கற்றறிந்தவர்கள் சாதாரணமாக இகழக்கூடும். அவ்வாறு நான் அவைகளை இகழவில்லை. அதற்குப் பல காரணங்கள் உள; அவைகளை முன்பு கூறுகிறேன். தமிழ் நாடகமானது மிகுந்த க்ஷீண திசையை அடைந்த காலத்தும், தெருக் கூத்துகளாகிய, கிராமக்கூத்துகள் தான், 'நாடகத்தமிழ்' என்று ஒன்றிருக்கிறதென்னும் பெயரைக் காப்பாற்றி வந்தன. அக்கூத்துகள் தற்போது மிகுந்த தாழ்ந்த ஸ்திக்கு வந்துள என்பதற்கும் சந்தேகமில்லை. அப்படி இருந்தும், அவைகளிடம் சில குணங்களும் இருக்கின்றன வென்பதற்குத் தடையில்லை. பெரிய வேஷங்கள் ஒருபுறம் இருக்க, சில்லரை வேஷங்கள் மிகவும் ஒழுங்காயும், தத்ரூப மாயும் இருந்தனவென்பதற்கு ஐயமில்லை. சில்லரை வேஷங்கள் என்றால், காசிப் பிராமணன், வெட்டியான், செம் படவன் முதலிய வேஷங்களாம். இப்படிப்பட்ட வேஷங்களிலெல்லாம் பெரிய நகரங்களில், பெரிய நாடக மேடைகளில் ஆடுபவர் களைவிட கிராம நாடகச்சாலைகளில் நடிக்கும் நடிகர்கள், மிகவும் நன்றாயும் தத்ரூபமாயும் நடிக்கின்றனர் என்பது என் அபிப்பிராயம். இதற்கு ஒரு உதாரணத்தைக் கூறுகின்றேன். சில வருடங்களுக்கு முன் சென்னையில் ஒரு பிரபல நாடகச் சபையினர் விக்டோரியா மண்டபத்தில் அரிச்சந்திரா நாடகம் நடத்தினர். அதல் வெட்டியானாக வேடம் தரித்த ஒரு நடிகர், தன் மீசையை ஸ்பிர்ட்கம் (Spirit gum) வைத்து ஒட்டிக் கொண்டு வந்தார். அந்தக் கோந்து சரியாக ஒட்டாதபடியால், மேடையில் அவர் நடிக்கும்போது, பாதி மீசை விழுந்துவிட்டது! மேடையின் மீதிருந்த மற்ற நடிகர்களே இதைக்கண்டு நகைத்தார்கள் என்றால், நாடகம் பார்க்க வந்த சபையோரைப் பற்றிக் கேட்க வேண்டியதே இல்லை. பாதி மீசை கீழே விழுந்து விட்ட அந்த நடிகருக்கு இந்தப் பெரும் நகைப்புக்குக் காரணம் தெரிய வில்லை. உடனே அவருக்குக் கோபம் வந்து 'என்னைப் பார்த்து நகைக்கிறீர்களா?' என்று கோபத்துடன் மீசைமீது கைபோட, அப்பொழுது தான் அவருக்கு, பாதிமீசை விழுந்து போன விஷயம் தெரிந்தது. இதே வெட்டியான் வேஷம், சூணாம்பேட்டுக்கடுத்த ஒரு கிராமத்தில் கூத்து நடந்தபொழுது அக்கிராம வேஷதாரி நடிக்கப் பார்த்தேன். அவன் மீசை மிகவும் சரியாக இருந்தது. இரவில் அவனைப் பக்கத்தில் அழைத்து நான் பார்த்தபோதிலும், அது ஒட்டிய மீசையாகக் காணப்படவில்லை. அவ்வளவு சுபாவத்திற்கு ஒத்திருந்தது. மறுநாள் காலை, அந்த வேஷதாரி, நான் இறங்கி இருந்த வீட்டிற்கு வந்தபொழுது, அவனைக் கேட்டதில், அந்த மீசையை அத்திப்பால் கொண்டு ஒட்டிய தாகவும் அது சுலபமாய் விழுந்து விடா தென்றும் கூறினான். ஆகவே நமது பட்டினங்களில் வசிக்கும் பிரபல நடிகர்களும் கிராம நாடகச் சாலை நடிகர்களிடமிருந்து கற்க வேண்டிய சில விஷயங்கள் உள! அன்றியும் குக்கிராமங்களில் நடிக்கும் சில நடிகர்கள், சில சமயங்களில் மிகவும் உருக்கமாய் நடித்த பொழுது, என் மனதையும் தங்கள் நடிப்புச் சாதுர்யத்தினால் உருகும்படிச் செய்திருக் கின்றனர். நான் இச்சந்தர்ப்பத்தில் சொல்ல வந்ததென்னவென்றால், கிராமச் சாலை நடிகர்கள்தானே, என்று அவர்கள் எல்லோரையும் நாம் இகழலாகாது என்பதே யாகும். அவர்களிலும், நாடகக்கலையில் சுபாவத்திலோ, அல்லது பயிற்சியினாலோ கெட்டிக்காரர்கள் இருக்கின்றனர் என்பதே. மேலும் நாடகாபிமானிகள் இச்சந்திர்ப்பத்தில் ஒரு விஷயம் கவனிக்க வேண்டியதிருக்கிறது. வருடம் முன்னூற்று அறுபத்தைந்து நாட்களில், கிராமவாசிகளுக்கு என்ன வேடிக்கை வினோத மிருக்கிறது?



நகரவாசிகளுக்கு அவர்கள் பொழுதினைப் போக்க பற்பல வினோதங்களும் காட்சிகளும் இருக்கின்றன. கிராமங்களில் வசிக்கும் எளிய ஜனங்களுக்கோ, எப்பொழுதாவது அத்திப் பூத்ததுபோல், ஏதாவது தெருக்கூத்து அவர்கள் கிராமத்தில் நடந்தால்தான் உண்டு. இக் காரணமறிந்தே, நமது புத்திசாலிகளான முன்னோர்கள், கிராமத் தேவதைகளின் உற்சவங்களில் கூத்துகள் நடத்தலாம் அல்லது நடத்த வேண்டும் என்று, ஏற்பாடு செய்திருக்கிறார்கள். ஆகவே இக்கிராமக் கூத்துகளை இழித்துக் கூறுவதைவிட்டு, அவைகளைச் சீர்திருத்த முயல்வது நாடகாபிமானிகளுடைய முக்கியமான கடமை என்று உறுதியாய் நம்புகிறேன்.

இனி அவைகளைச் சீர்திருத்தம் செய்வதெப்படி, என்பதைப்பற்றி என் அபிப்பிராயத்தைக் தெரிவிக்கிறேன்.

கிராமாந்தரங்களில், நடக்கும் கூத்துகளின் முதல் குறை என்னவென்றால், அவைகள், இரவு முழுவதும் நடத்தப்படுவதேயாம். பழைய காலத்தில் இரவெல்லாம் விழித்து, கூத்தைப் பார்க்க நாட்டுப் புறத்து ஜனங்கள் இசைந்திருக்கலாம். ஆயினும் தற்காலத்தில், அப்படிச் செய்வது பொருத்தமாகத் தோன்றவில்லை. முற்காலத்தில் இரவெல்லாம் கூத்துப் பார்த்துவிட்டு மறுநாள் பகலெல்லாம் ஜனங்கள் தூங்கக்கூடும். வேறு வேலை யில்லாத சிலருக்கு இவ்வாறு செய்ய இஷ்டப்பட்டபோதிலும் மற்றவர்களுக்கு இது கஷ்டமாய்த்தானிருக்கும்.

நாகரிகம் அதிகமாக அதிகமாக, கிராமங்களிலும் பெரும்பாலர்க்கு, ஏதாவது வேலை எப்பொழுதும் இருந்து கொண்டே இருக்கும். ஆகவே கூடியவரையில் இரவு இரண்டு மணிக்குள்ளாக, நாடகத்தை முடித்தல் நலம். இப்படிச் செய்வதில் பார்ப்பவர்களுக்கும் சவுகர்யமுண்டு, நடிக்கும் நடிகர்களுக்கும் சுகமுண்டு. பார்க்கும் ஜனங்கள் கொஞ்ச நேரமாவது தூங்கிவிட்டு மறு நாட் காலையில் அவரவர்கள் வேலையின்மீது போகக்கூடும். நடிகர்களுக்கும் அதிகக் கஷ்டமிராது. பொழுது விடியும் வரையில் கூத்தாடுவதென்றால் எப்படிப்பட்ட பலசாலியான நடிகனுக்கும் கஷ்டம்தான்.

மேற்குறித்தபடி இரவு இரண்டு மணிக்குள்ளாகக் கூத்தை முடிப்பதற்கு ஒரு முக்கியமான மார்க்கம், நாடகத்தைச் சீக்கிரம் ஆரம்பிப்பதாகும். தற்காலம் எப்படி இருக்கிறதென்றால், இரவு 9 மணிக்குக் கூத்து ஆரம்பிப்பதாய்த் தெரியப்படுத்திய போதிலும், சாவகாசமாய் ஜனங்கள் 10 அல்லது 11 மணிக்கு வந்து சேருகிறார்கள். அதன் பிறகு சுமார் 12 மணிக்குக் கதை ஆரம்பமாகிறது. இதை விடுத்துச் சரியாக, 9 மணிக்கெல்லாம் கூத்து ஆரம்பமாகி விடும் என்று கிராம வாசிகள் அறிவார்களானால், கட்டாயமாய் எல்லோரும் 9 மணிக்கு வந்து சேருவார்கள். முதல் இரண்டொருமுறை கஷ்டமாய்த்தானிருக்கும். பிறகு சகஜமாகி விடும். அதன் பலனைப் பார்ப்பவர்கள் நடிகர்கள் எல்லோரும் அறிந்து பின் அப்பழக்கத்தை விடமாட்டார்கள்.

கிராம நாடக மாடுபவர்கள் பட்டிணங்களிலிருப்பது போல் நாடக சாலைகளைக் கட்ட எத்தனிக்க வேண்டிய தில்லை என்பது என் அபிப்பிராயம். முதலாவது அப்படிக் கட்டுவதற்குப் போதுமான பணம் கிராமங்களில் சேகரிப்பது கடினம், கட்டினால் தக்கபடியான நாடகச் சாலைகளைக் கட்டவேண்டும். இல்லாவிடின், ஆதிகால வழக்கப்படி, உயர்ந்த வெளி நிலங்களில் கூத்துகளை நடத்துவதே சரியெனத் தோன்றுகிறது. இதற்குச் சரியான இடம்



கிராமங்களில் போர் போடும் உயர்ந்த களங் களேயாம். அப்படிப்பட்ட உயர்ந்த பூமியில் நடித்தால், சுற்றிலும் தாழந்த பூமியில் உட்கார்ந்து கிராமவாசிகள் பார்ப்பதற்கு சவுகரியமாயிருக்கும். இது முடியாமற் போனால் பெரிய சத்திரச் சாலைகளின் முற்றங்களில் நடத்தலாம். மழை, பனிக் காலங்களில் இது சவுகரியமாயில்லா திருக்கும். அச்சமயங்களில், கோயில் களிலுள்ள பெரிய மண்டபங்களில் கூத்துகளை நடத்தலாம். எனது ஆராய்ச்சியில் நான் அறிந்தபடி அநேகப் பெரிய கோயில்களில் பெரிய மண்படங்களில் பூர்வக் காலத்தில் நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன என்பதற்கு ஐயமில்லை. அன்றியும் இங்கிலாந்து தேசத்திலும் ஷேக்ஸ்பியர் மகா கவி நாடகக்காலத்தில், திரைகள் அதிகமாக உபயோகப்படவில்லை. பெரிய பட்டினங் களில், பெரிய நாடகச் சாலைகளில் இருப்பது போல் பல திரைகள் கட்ட சவுகரியப்பட்டால் அவ்வாறு செய்யலாம். கிராமங்களில் இது சாதாரணமாகச் சாத்தியப்படாது. ஆகவே பூர்வீக வழக்கப்படி, ஒரே திரையைப் பிடிக்கச்செய்து அதன்பின் இருந்து நாடகப் பாத்திரங்கள் பிரவேசமாகலாம். தற்காலம் மலையாளத் தேசத்துக் 'கதக்களியில்' இப்படித்தான் நடத்தப்படுகிறது. சமஸ்கிருத நாடகங்களிலும் பூர்வக் காலத்தில் இப்படித் தான் நடத்தப் பட்டது.

கிராமக் கூத்துகளில் தொன்று தொட்டு வழக்கமாய் வரும், பின்பாட்டுகளைப் பற்றிச் சில வார்த்தைகள் கூற விரும்புகிறேன். இதை எவ்வளவு குறைக்க முடியுமோ அவ்வளவு குறைத்தல் நலமெனத் தோன்றுகிறது. கூத்து நடக்கவேண்டிய காலத்தைக் குறைத்தால், இதையும் சுலபமாகக் குறைத்துக் கொள்ளலாம். ஆனால் இர வெல்லாம் கூத்து நடத்துவதாயின் இதைக் குறைப்பது சாத்தியமான காரியமல்ல. இரவெல்லாம் நாடகப் பாத்திரங்களே தொண்டையைக் கிழித்துக்கொண்டு பாடுவது மிகவும் கஷ்டம். அவர்களுக்குச் சிரமப் பரிகாரமாக, இப் பின்பாட்டைக் கிராமக் கூத்துகளில் வைத்துக் கொள்வது ஒருவிதத்தில் நியாயம்தான்.

நடிகர்கள் வேஷம் தரிக்கும் விஷயத்தில், கிராமக் கூத்துக்காரர்கள் பெரிய பட்டின நாடகச் சபைகளிலிருப்பதுபோல், மிகவும் ஆடம்பரமான சம்கி உடுப்புகள் முதலியவற்றைத் தரிக்க வேண்டிய அவசிய மில்லை, அப்படித் தரிப்பது பெரும்பாலும் தவறென்றே நினைக்கிறேன். நம்முடைய நாடகங்கள் பெரும்பாலும் பூர்வீக இதிகாச புராணக்கதைகளை ஒட்டியவைகளாம். ஸ்ரீகிருஷ்ணன், தர்மராஜன், அர்ச்சுனன் முதலிய பூர்வீகர்கள் சம்கி சொக்காய்களையும், நிஜார்களையும் பட்டு ஸ்டாகின்ஸ்களையும் போட்டுக் கொண்டிருந்தார்கள் என எங்கும் சொல்லப்படவில்லை. அவர்கள் பட்டு முதலிய அழகிய வஸ்திரங்களை அணிந்தார்கள் என்று நாம் ஊகிக்க இட முண்டு. இதன்படி தற்காலத்தில் அவ்வரசர்கள் வேடம் தரிப்பவர்களுக்கு ஆடை அணியச் செய்வதே நியாயமாம். பணச் செலவும் அதிகமிராது. அக்காலத்திய அரசர்கள் புஜகீர்த்தி, கிரீடம் முதலியன அணிந்திருந்தனர் என்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. அங்ஙனமே ஒழுங்கானவைகளைத் தயாரித்து அணிவது தகுதியாம். இவ்விஷயத்தில் பெரிய பட்டினத்து நாடகச் சபைகள் அவைகளைத் தக்க பாத்திரங்களுக்கு உபயோகியாதது பெருந் தவறாகும். ஆகவே இவ்விஷயம் பட்டினத்து நாடகச் சபைகள், கிராம நடிகர்களிடமிருந்து கற்கவேண்டியது அவசியம்.

வேஷம் தரிப்பதில் பழைய வழக்கமாகிய அரிதாரம், செந்தூரம் முதலிய வர்ணங்களை உபயோகிப்பதை விட்டுத்



தற்காலம் எங்கும் கிடைக்கக்கூடிய புதிய வர்ணங்களை உபயோகித்தல் சுலபமாகும், நலமுமாகும்.

நடிப்பு விஷயத்தில் கிராம நடிகர்கள், பட்டினச்சபைகளிலிருந்து கற்க வேண்டியவை அநேகம் இருக்கின்றன. பூர்வத்தில் ஒவ்வொரு நடிகனும் அரங்கத்தில் வந்ததும் பிரவேசப் பாட்டு ஒன்றைப் பாடிக் குதித்துக் கூத்தாடவேண்டியதற்கு நியாயமிருக்கலாம். தற்கால நாகரிககத்தை ஒட்டி அப்படிப்பட்ட வழக்கங்களை யெல்லாம், குறைத்துக் கொள்வதே முறைமை. 'பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் வழுவல' என்று நமது முன்னோர்கள் நமக்குப் போதித்திருக் கின்றனர். அன்றியும் ஒவ்வொரு வாக்கியத் திற்கும் ஒவ்வொரு மொழிக்கும் அபிநயம் பிடிப்பது பூர்வக் காலத்திய சம்பிரதாயத்திற்கு ஒத்திருக்கலாம். தற்கால நாகரீகத்தின்படி வாக்கியங்களுடையவும் வார்த்தை களுடையவும் பாவத்திற்கேற்றபடி முகக் குறிப்பு, அங்கவின்யாசங்கள் இருக்க வேண்டுமேயொழிய, மற்றொன்றும் வேண்டுவதில்லை. இதற்கு ஒரு உதாரணம் கொடுக்கிறேன்.

கதாநாயகன் ஒரு கூத்தில் தன் காதலி சுகமாய் ஊஞ்சலில் படுத்துத் தூங்கிக் கொண்டிருக்கிறாள் என்று சொல்லுகிறான். இதற்கு நாயகி என்பதற்கு ஒரு முத்திரை, படுத்துக்கொண்டிருக்கிறாள் என்பதற்கு ஒரு முத்திரை, ஊஞ்சலில் என்பதற்கு ஒரு முத்திரை உறங்குகிறாள் என்பதற்கு ஒரு முத்திரை காண்பிக்கிறான் கிராமக் கூத்தாடி. இவைகள் அனைத்தும் தற்காலம் அனாவசியமாம். இவை பூர்விக அபிநயக் கச்சேரிகளுக்குப் பொருத்தமாயிருக்கலாம். நாடகத்தில் அந்தச் சந்தர்ப்பங்களில் தன் நாயகியின் நிலைமையை வாக்கினால் சொல்லும்பொழுது தன் முகக்குறிப்பினால் அவளிடம் தான் கொண்ட காதலின் பெருக்கத்தைக் குறிக்க வேண்டியது தான் அவசியம். முற்காலத்திய கூத்துகளில் வசனங்களே இல்லாமல் எல்லாம் பாட்டுமயாயிருந்தபொழுது அபிநயங்கள் அவசியமாயிருந்திருக்கலாம். தற்காலம் அவைகள் யாவும் அனாவசியமே. ஆடுவது அடியோடு நிறுத்தப்படல் வேண்டும்.

இந்தச் சீர்திருத்தங்களையெல்லாம், எப்படிக் கிராமக் கூத்துகளில் வழக்கத்திற்குக் கொண்டுவருவது என்று நீங்கள் கேட்கலாம். அதற்கு என் பதில் என்னவென்றால், தற்காலக் கல்வியும் நாகரிகமும் பொருந்திய நமது இளைஞர்களால்தான் இது செய்யப்பட வேண்டுமென்பதே!

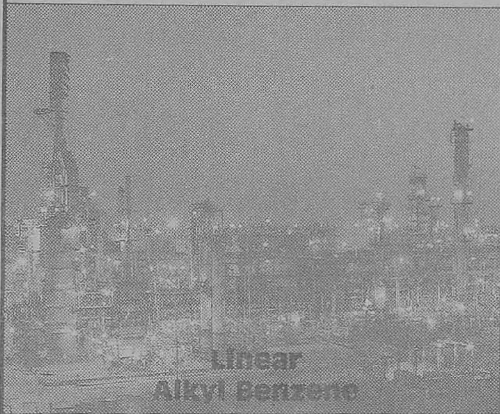
நமது கற்றறிந்த வாலிபர்கள் கிராமாந்திரங்களுக்குப் போய் நிலையாக வசித்து அவைகளின் முன்னேற்றத்திற்காக உழைக்கும் பொழுது, கிராமவாசிகளின் உற்சாகத்தின் பொருட்டும், வினோதத்தின் பொருட்டும் கிராம நாடகச் சாலைகளை ஏற்படுத்தித் தக்க நடிகர்களைச் சேர்த்து, அவர் களுக்கு நடிக்கும் முறைகளைத் தக்கபடி கற்பித்து, நான் சொன்ன நாடகச் சீர்திருத்தங்களையெல்லாம் பழக்கத்துக் கொண்டு வருவது சுலபமாகும் என்பது என் அபிப்பிராயம். அவர்கள் அப்படிச் செய்வது அவர்கள் கடமையுமாகும். அவர்களுக்குச் சந்தோஷத்தையும் தரும் என்பதற்குத் தடையில்லை. அன்றியும் கிராமக் கூத்தாடுபவர்கள் இழி ஜனங்கள் என்னும் வசையும் மறைந்துபோகும்.

இன்னொரு விஷயம் கூற இச்சைப்படுகிறேன். இது வரையில் கிராமக் கூத்துகளிலெல்லாம் இதிகாச புராண சம்பந்தமான கதைகளே ஆடப்பட்டு

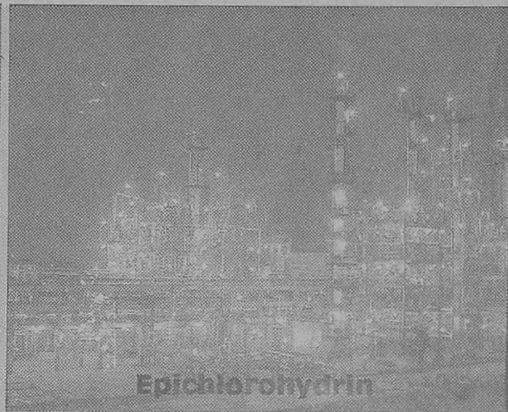


வந்திருக்கின்றன. பெரும்பாலும், அவைகள் முக்கியமாக பக்திரசத்தையே பிரதானமாகக் கொண்டவை என்பதற்குத் தடையில்லை. பக்தி ரசத்தை நாம் குறை கூறியபடியன்று. ஆயினும் அதைப் போதிக்கும் கதைகளுடன் கிராமவாசிகள் மற்ற விஷயங்களிலும் முன்னேற்றம் அடைவதற்கு, மற்ற நீதிக் கதைகளையும் சன்மார்க்கக் கதைகளையும் ஆடவேண்டுமென்பதே என் கருத்து. கிராம வாசிகள் மதுபானம் முதலிய கெட்ட வழக்கங்களால் அழிந்துபோவது, கடன் காரர்கள் வாயிற் பட்டுக் கெடுவது, விவசாய அபிவிருத்தி முதலிய விஷயங்களைக் கூத்துக்கள் மூலமாக எடுத்துக்காட்டி, முன்னுக்கு வர வேண்டிய மார்க்கங்களை அவர்களுக்குப் போதிக்கலாம். தேசபக்தி, ராஜபக்தி, கூட்டுறவு முதலியவைகளால் உண்டாகும் பிரயோஜனம், முதலியவை களைப் போதிக்கலாம்.





Linear
Alkyl Benzene



Epichlorohydrin

கலைப் பித்தர்கள் 

-கே.சுப்பிரமணியம்

கலை என்றதும், 'எந்தக் கலை என்றுதான் கேட்கத் தோன்றுகிறது. தற்காலத்தில் எதுகலை, எது கலை யில்லை என்று சொல்ல முடிவதில்லை. உண்பதும், உறங்குவதும், ஒரு கலை என்று வைத்திய நிபுணர்கள் கூறுகிறார்கள். வாழ்க்கையே ஒரு தனிக்கலை என்று சீன ஆசிரியர் ஒருவர் எழுதி யிருக்கிறார். விளம்பரம் செய்வது, அச்சடிப்பது, பேசுவது, அரசியல், யாவும் கலைகளாகக் கருதப்படுகின்றன.

கலைஞன் உள்ளத்திலிருந்து உதயமா குவதே கலை. இயற்கையையும், வெளி நிகழ்ச்சிகளையும், காப்பி அடிப்பது கலை அல்ல. கலை உலகமளாவியது. காலத்தையும் மீறி உயர்ந்து நிற்பது கலை. இதுவே ஆஸ்கார் வைல்ட் என்ற ஆங்கில ஆசிரியர் கலையைப் பற்றிச் சொல்லியிருக்கும் ஆணித்தரமான சொற்கள்.

ரஷ்யப் பேராசிரியர்லியோ டால்ஸ்டாய் கூறியிருப்பது மிகவும் அழகாயிருக்கிறது. தான் அனுபவித்த ஒரு உணர்ச்சியை அப்படியே பிறரும் அனுபவிக்கும்படி செய்யத் தூண்டும் மன இயக்கமே கலை என்கிறார் அவர். இதை முற்றும் ஆமோதித்து ஆங்கில ஆசிரியரான ஜார்ஜ் பெர்னார்ட்ஷாவும், கலையைப் பற்றிய உண்மை அதுதான் என்று கூறுகிறார். இதை நாமும் ஒப்புக்கொண்டுதான் ஆகவேண்டும்.

கலை என்ற வார்த்தையைக் கூறி விட்டு அதே மூச்சில் ஒரு நாட்டைக் குறிப்பிட வேண்டுமானால் நம் நாட்டைப் பற்றிய நினைவு தான் எவருக்கும் வரும். கலைக்கு அத்தனை பிரசித்தி பெற்றது நம் நாடு. இந்தியர்கள் எல்லோரும் கலைப் பித்தர்கள். நம் நாட்டு மக்களுக்குக் கலைப் பித்து தலைக்கு ஏறியிருப்பதுபோல், வேறு எந்த நாட்டாரு க்கும் ஏற்பட்டதில்லை. வேறெந்தத் துறையிலும் நாம் பிரமாதமான முன்னேற்றம் அடையாவிட்டாலும், கலை உலகில் நாம்தான் தனியாட்சி புரிகிறோம். இது எவராலும் மறுக்க முடியாத உண்மை. கலைப்பித்தினால் நம்மவர் பலர் எவ்விதக் கஷ்ட நிலைக் காளாகினும் கலை வாழ்வைவிட்டு விலகார். உதாரணத்திற்கு அடியேன் சான்று.

'தான் அனுபவித்த ஓர் உணர்ச்சியை அப்படியே பிறரும் அனுபவிக்கும்படி தூண்டும் மன இயக்கம்தான் கலை' என்பது கருத்து. நம் நாட்டுக் கவிதையிலும், சங்கீதத்திலும், சிற்பத்திலும், சித்திரத்திலும், உண்மையாகவே கலை இருக்கிறது. கவிதைக்கு உள்ளத்தைப் பறிகொடுக்காதவன் நம் நாட்டில் இல்லையென்றே சொல்லி விடலாம். காளிதாஸர், வால்மீகி, ரவீந்திரர் முதலியோர் எழுதியிருப்பதைக் கேட்க நாம் உட்கார்ந்து விட்டால், நேரம் கழிவதே நமக்குத் தெரிவதில்லை. அவர்களுடைய கற்பனை, நம்மை ஒரு தனி உலகத்திற்கு இழுத்துச் சென்றுவிடுகிறது.

கலை என்றவுடன் நம்மில் பலருக்குக் கோயில் நினைவே வரும். வானளாவி நிற்கும் கோபுரங்களும், அந்தக் கோபுரங்களில் செதுக்கப்பட்டிருக்கும் ஆயிரக்கணக்கான அழகிய சிலைகளும், நம் கண்களையும் உள்ளங்களையும் ஒருங்கே கவர்ந்து விடுகின்றன.

நம் நாட்டில் பல இடங்களில் பிரம்மாண்டமான கோயில்கள் இருக்கின்றன. அவைகளில் காணப்படும் சிற்ப வேலைகள், நம்மைச் சொப்பன உலகில் திசை தெரியாமல் சஞ்சரிக்கச் செய்கின்றன. திருவனந்தபுரம், கோயிலில் சித்திர அற்புதங்கள் மலிந்து கிடக்கின்றன. மதுரைக் கோயிலில் உள்ள ஆயிரங்கால் மண்டபத்தில் கற்றூண்கள் இசைக் கருவிகளாய் நிற்கின்றன. மாமல்ல புரத்துச்சிற்பங்களைக் கண்டு மதிமயங்காதவர்



யாரும் கிடையாது. நிழலறியாத தஞ்சைக் கோபுரம் ஒரு அற்புதம், பூரி, காசி, ராமேஸ்வரம், காஞ்சிபுரம், திருவதிகை முதலிய இடங்களில் உள்ள கோயில்கள் யாவும் கலைப் பொக்கிஷங்கள். தாஜ்மஹால் இந்தியக்கலை உயர்வுக்கு ஒரு சிறந்த உதாரணம்.

எல்லோராவைக் கண்டால் நம் களிப்பு எல்லை மீறிச் செல்கிறது. துளிச் சுண்ணாம்பு இல்லாமல், செங்கல் சூளை போடாமல், கருங்கல்லை வெட்டிப் பெயர்த்து எடுத்துக் கொண்டு வந்து, ஒன்றின்மேல் ஒன்று வைத்து அடுக்காமல் மலையைக் குடைந்து, எல்லோரா கைலாஸக் கோயிலைக் கட்டியிருப்பது மகா அற்புதம் என்றே கூறவேண்டும். சிற்பங்களின் கம்பீரமும், முகபாவங்களில் பொங்கும் உணர்ச்சியும், நம் நாட்டின் கலையின் உயர்வைப் பகிரங்கப்படுத்துகின்றன. 'கல்லும் சொல்லாதோ கவி' என்பதற்கேற்ப கல் நம்முடன் பேசுகிறது; கவிதையும் கூறுகிறது. சிற்பங்கள் சரித்திரச் சாட்சிகளாக விளங்குகின்றன.

சித்திரக் கலையிலும் நாம் எவருக்கும் குறைந்து விடவில்லை. அஜந்தாவின் ஓவிய அற்புதங்கள் அளவிட முடியாதவை. பல நூற்றாண்டுகள் ஆயினும், இவைகளின் எழில் தேயவில்லை. வட நாட்டிலும் தென்னாட்டிலும் பல இடங்களில் சித்திர விசித்திரங்கள் சிதறிக் கிடக்கின்றன.

பரதநாட்டியம் எத்தனை உயரிய கலை என்பதை நாம் உணர்ந்திருக்கிறோம். நம் நாட்டின் புராதன நாகரீகத்தை அறிய, நம் கலைவாழ்வில் ஒட்டிக்கிடக்கும் பல பழக்க வழக்கங்கள் உதவுகின்றன. இவைகளில் அபிநயமும் ஒன்று. அதன் கலைப்பண்பு நம்மைக் காந்தம்போல் ஆகர்ஷிக்கிறது. நாட்டியத்தில் தேர்ச்சி பெற்றவர்கள், நம் நாட்டின் புராதன நாகரிகத்தின் பெருமையை மங்காமல், சற்றும் தேயாமல், அங்க நெளிவுகளில் தேக்கி வைத்து, நடனம் புரியும்போது நமக்குப் பிரமிப்புத் தட்டுகிறது. கிருஷ்ண பரமாத்மாவின் அனந்த கோடி லீலைகளை நடனம் புரிந்து காண்பிக்கும் போது நாம் பூரித்துப் போகிறோம். இத்தனை ஆயிரம் வருஷங்கள் ஆன பிறகும் இந்த நாட்டியக்கலை, தன் அழகில் சிறிதும் குறையாமல் எல்லோரையும் குதூகலிக்க வைக்கிறதென்றால், அதன் கலைச் சிறப்பு எவ்வளவு மேம்பட்டதாக இருக்கவேண்டும்? இந்திய நடனக் கலை இன்று தலைதூக்கி நிற்கிறது. நம் நாட்டு நடன விற்பன்னர்கள் ஐரோப்பா, அமெரிக்கா முதலிய தேசங்களுக்குச் சென்று, நம் கலைத்திறனைப் பறை சாற்றி வந்திருக்கிறார்கள். வருகிறார்கள்.

நாடகக் கலையிலும் நம் நாடு மிகவும் புகழ் பெற்றிருக்கிறது. சாகுந்தலம் போன்ற காவியங்கள் நாடக மொழியிலேயே எழுதப்பட்டிருப்பது இதற்கு நல்ல உதாரணம். பொம்மலாட்டம், தெருக்கூத்து, ராமலீலா இவைகள், நாடகக் கலையைப் பல்லாயிரம் வருஷங்களாக நன்கு வளர்த்து வருகின்றன.

இசைக் கலையில் நமக்கு நிகரேயில்லை. சங்கீதத்துக்கு ஒரு வரம்பு போட்டுத் தேக்காமல், இசைக்கும், ஒரு வித்வானின் மனோ பாவத்திற்கும், ரசிகர்களின் மனோ பக்குவத்திற்கும் நிகரற்ற சுதந்திரம் அளிப்பது இந்தியச் சங்கீதத்தைத் தவிர வேறொன்றும் இல்லை.

மேனாடுகளில் வளர்ந்து வரும் புதுக் கலைகளில் ஒன்றான சினிமா நம் நாட்டிலும் வேரூன்றிக் கொண்டுவிட்டது. சினிமா சகல கலைகளையும் வடிகட்டிய சாரம் என்றே நான் கருதுகிறேன். இசை, கவிதை, ஓவியம், நடிப்பு யாவும் சேர்ந்த அபூர்வமான கதம்பந்தான் சினிமா. இசையின் ஆனந்தமான ரீங்காரமும்,



நடிப்பின் பரவசமும், உணர்ச்சியின் பூரணப் பொலிவும், சித்திரத்தின் கவர்ச்சியும், நாடகாசிரியனின் இலக்கியத் திறனும் சினிமாவைத் தவிர வேறெந்தக் கலையிலும் அவ்வளவு தத்ரூபமாய் வெளி வருவதில்லை.

நம் புராதனக் கலைகள், ஐச்வரியத் தையும், சுகத்தையும் நமக்கு அளிக்கா விட்டாலும் நல்ல கலா உணர்ச்சியையும், உயரிய பண்பையும், மிகவும் தாராளமாகத் தந்திருக்கின்றன. இதுவே கலை நமக்கு அளித்த முதல் பயன் என்று சொல்லலாம்.

நம் நாட்டுச் சரித்திரம், சிற்பங்கள், சித்திரங்கள் சாகாவரம் பெற்று நிற்கிறது. ஓலையும் ஏடுகளும் அழிந்தாலும் இவைகளில் காட்சியளிக்கும் சரித்திர உண்மைகள் என்றென்றும் மறையாது. இதுவே கலையின் மகத்தான பயன்.

நம் தேசம் ஒரு கலைப்பண்ணை. நம் நாட்டின்மீது அன்னியர்கள் படையெடுத்து வந்தும், அதிகமாகக் குறையாமல், மிகவும் சிதறாமல் நமக்குக் கிட்டியிருப்பது நம் கலைப் பொக்கிஷந்தான்.

அரசியல், பொருளாதாரம், வாழ்க்கை நிலை எல்லாவற்றிலும் இந்தியா சீர் கெட்டிருந்தாலும் இத்தனைத் துன்பங் களையும் நாம் சகிக்கக் காரணமாயிருந்து ஆறுதலையும் சகிப்புத் தன்மையையும் கொடுத்திருப்பது கலைப்பித்துதான்.



உலகமே ஒரு நாடக மேடை

வெ.ந. அப்புசாமி



ஆங்கில மகாகவியாகிய ஷேக்ஸ்பியர் என்பவர், உலகமே ஒரு நாடகமேடை; அதிலுள்ள ஆடவரும் பெண்டிரும் வெறும் நடிகர்கள் என்று கூறியிருக்கிறார். அறிஞர்களும், உரையாசிரியர்களும் இவ் வாக்கியத்தின் உட்கருத்தைப் பற்றி மிகவும் விரிவாக வியாக்யானம் செய்திருக்கிறார்கள். இவ்வுலகத்திலுள்ள ஆடவரும் பெண்டிரும் மட்டுமன்று, செடிகளும் பூச்சி பறவைகளுமே நடிகர்களாக இருப்பதை நாம் காணலாம்.

நமது நாட்டிலே நாடக மேடையில் முக்கியமாகக் கருதப்படும் அம்சங்கள் மூன்று- வேஷம் பூண்டு அதற்கேற்ப நடித்தல், ஆடல், பாடல் என்பவைதாம் அவை.

தாவரங்களும் சங்கமங்களும் மாறு வேடம் பூண்டு அதற்கேற்ப நடித்தலையும், பறவையினங்களின் ஆடலைம் பாடலையும் நாம் அனைவரும் காணக்கூடும். இவற்றுள் தோகை விரித்தாடும் மயிலை அறியாதார் இல்லை. கான மயிலாகப் பாவித்துத் தானும் தன் பொல்லாச் சிறகை விரித்தாடும் வான்கோழியை யாவரும் அறிவர்.

குயிலும், கிளியும், மைனாவும், வானம்பாடியும், இராப்பாடியும் உல்லாச மாகப் பாடுவதை நாம் எல்லோரும் அனு பவித்திருக்கிறோம். ஆயினும், தாவரங்களும், பூச்சியினங்களும் மாறுவேடம் பூண்டு நடிப்பதை ஒரு சிலரே அறிந்திருப்பார்கள்.

இதற்கு உதாரணமாக, பட்டுப் பூச்சிகளுள் ஒருவகையான இலைப்பட்டுப் பூச்சியைக் கூறலாம். இது நமது நாட்டிலும், மலாய் நாடுகளிலும்காணும் ஒருவகைப் பூச்சி. இப்பூச்சியின் மெல்லிய சிறகுகள் மிகவும் விசித்திரமாய் இலை வடிவமாக அமைந்துள்ளன. அவற்றின் மேற்புறம் பளபளப்பான வர்ணங்களைக் கொண்டது. கண்ணைப் பறிக்குமளவு பகட்டான நிறங்களை உடையது. அவற்றின் பொது நிறம் சிவப்பும், நீலமும் கலந்து ஒளிவீசும் நிறம். அந்நிறத்தில் அகன்ற ஆரஞ்சு நிறப் பட்டை ஒன்றும், நிறமற்ற இரண்டு புள்ளிகளும் தோன்றும். அவற்றின் அழனக வர்ணிக்க இயலாது. அப்பூச்சி வாழும் பிரதேசங்களிலே அது கண்ணையும் மனத்தையும் கவரும் வனப்பு வாய்ந்ததாயிருக்கும்.

அதன் சிறகுகளின் அடிப்புறம் மங்கலான பழுப்பு. அந்நிறத்தில் ஊடே இடையிடையே இலையில் நரம் போடியது போல், சிறிது கருமை நிறம் தோன்றும். மிக்க அழகும், நிறமும், பளபளப்பும் வாய்ந்த மேற்புறத்தை உடைய சிறகின் அடிப்புறம் மட்டும் அழகற்று, நன்னிறமுமற்று மங்கி யிருக்கக் காரணமென்ன?

காற்றில் மெல்லென மிதந்து வரும் இப் பூச்சி சற்றே களைப்பாற ஓரிடத்தில் உட்காரும்பொழுது இதன் காரணம் தெரியவரும். அகன்று, விரிந்து, ஒளி வீசிவந்த சிறகுகள் இரண்டும், பூச்சி உட்கார்ந் திருக்கும்போது அதன் முதுகுப்புறத்தே, மேலாக உயர்த்தப்பட்டு, ஒன்றோடொன்று நெருங்கிப் படிந்திருக்கும். அப்போது அச்சிறகுகளின் மேற்புறத்தில் உள்ள நிறங்கள் உட்புறத்தே ஒடுங்கி மறைந்து, வெளித் தோன்றா. அவற்றின் அடிப்புறமே நம் கண்ணுக்குத் தோன்றும். சிறு கிளையில் தங்கிய பூச்சி குட்டை வால் உடைய தாயிருப்பதால், அது உலர்ந்து ஒடிந்து ஒரு சிறு கிளையைப் போலவும், அதன்மேல் ஒன்றாய்ப்படிந்து ஒருமித்த சிறகுகள் உலர்ந்த சருகைப் போலவும் தோன்றும் நிறமற்ற புள்ளிகள் இரண்டும் ஒன்றோடொன்று பொருந்தியிருக்கும். ஆதலால் சற்றே தூர இருந்து பார்ப்போர்க்கு அவ்விடங்கள் அச்சருகில் ஊடே உள்ள துளைகளைப் போலத் தோன்றும்.



இவற்றால், பூச்சியானது வாடி உலர்ந்த குச்சியில் ஒட்டிய சருகைப்போல் தோன்றுமேயல்லாது, உயிருள்ள பிராணியாகத் தோன்றுவதில்லை. இவ்வாறு தாவரமாக நடித்து, அப்பூச்சி தன்னுடைய பகைவர்களிடமிருந்து தப்பி உயிர் வாழ்கிறது.

தாவரங்களைப்போல் நடிக்கும் பூச்சிகள் இருப்பதைப் போலவே, நடிக்கும் பறவைகளைம், புழுக்களைம், தாவரங்களையும் நாம் காணலாம். நடிப்பினைக் கொண்ட நாடகம், உலகத்தில் பல்வேறு இடத்திலும் பல பொருளிலும் அடங்கியிருக்கின்றது. பெண்மான்கள் கூட்டத்தில் கலைமான்கள் ஆடுவதைப் பார்க்க விநோதமாகத் தோன்றும். பாடலும் ஆடலும், நடிப்பும், சகலஜீவராசிகட்கும் இயற்கையாக அமைந்திருப்பதால் உலகமே ஒரு நாடக மேடை என்பது கவி நினைத்துக் கூறிய கருத்தினும் மிக விரிந்த கருத்துடையது.

'நாடக மென்பது நாட்டினி லுயர்ந்தது'



நாடகக் கலையின் வரலாறு



- எஸ். வையாபுரிப் பிள்ளை

ஒரு கதையை எடுத்துக் கொண்டு, அதில் வரும் பாத்திரங்களை யெல்லாம் நடிகர்களாக அமைத்து உரை மாற்றங் களாலும், செயல்களாலும் அக்கதைப் பொருளைப் பலர் காண ஒரு அரங்கத்தில் நடித்துக் காட்டுவது நாடகமென்று இக்காலத்தில் நாம் கூறுகிறோம். முற் காலங்களில் நாடகத்தின் இயல்பு எதுவெனக் கருதப்பட்டதென்பதை ஒரு சிறிது நோக்குவோம்.

இயல், இசை, நாடகம் என்று தமிழ் மூவகைப்படும்.

> ''இயற்றமிழ் இசைத்தமிழ் நாடகத்தமிழென
> வகைப்படச் சாற்றினர் மதியுணர்ந் தோரே''

(பிங்கலம் VI அனுபோக.)

12ஆம் நூற்றாண்டில் கம்பர் முத்தமிழ்த் துறையின் முறை போகிய என்றார். 10ஆம் நூற்றாண்டினரான நம்பியாண்டார் நம்பி,

> ''வெண்முத் தவிழ் வயல்சூழ் வீங்குபுனற்
> காழியே ஒண்முத் தமிழ் பயந்தானூர்''

(ஆளுடை. மும்மணி.23)

என்று பாடினார். 7ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் வாழ்ந்த நாவுக்கரசர்,

> ''மூலநோய் தீர்க்கு முதல்வன் கண்டாய்
> முத்தமிழும் நான் மறை யும் ஆனான்
> கண்டாய்''

என்று அருளிச் செய்தனர். தொகை நூல்களுள் இறுதியில் தொகுக்கப்பட்ட பரிபாடலிலே

> ''தெரிமாண் தமிழ் மும்மைத் தென்னம்
> பொருப்பன்
> பரிமா நிரையிற் பரந்தன்று வையை''

என வருகின்றது. இத்தொகை நூலில் 'நல்லாள் கரை நிற்ப நான் குளித்த பைந்தடத்தில்' என நான் என்னும் சொற் பிரயோகம் வந்துள்ளமையால் இது 6ஆம் நூற்றாண்டளவில் தொகுக்கப்பட்டதெனக் கொள்ளுதலே பொருத்தமாம். இப்போதுள்ள தமிழ் நூல்களுள், மும்மைத் தமிழ்ப்பற்றிய இப்பிரயோகமே காலத்தால் முற்பட்ட தெனத் தோன்றுகிறது. முந்திய சங்க நூல்களில் முத்தமிழ் என்ற பாகுபாடு அறவே காணப்படவில்லை. தொல்காப்பியத்திலும் இப்பாகுபாடு ஓரிடத்தும் குறிக்கப்பட வில்லையென்பது அறியத்தக்கது. இவற்றை யெல்லாம் நோக்குமிடத்துத் தமிழ் மூவகைப் பட்டது என்ற கொள்கை கி.பி.6ஆம் நூற்றாண் டளவில் தோன்றியிருக்க வேண்டுமென்று முடிவு கட்டலாம்.

ஆனால் முத்தமிழ்களுள் ஒன்றான நாடகம் என்பது இந்நூற்றாண்டிற்கு முன்புள்ள நூல்களிலும் காணப்படுகிறது. தொல்காப்பியத்தில்,

> ''நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
> பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம் ''

(பொருளதி.53)

என இச் சொல் எடுத்தாளப் படுகிறது. இதற்கு நச்சினார்க்கினியர் புனைந்துரைவகை யெனப் பொருள் விரித்தனர். இளம்பூரணரும் இப்பொருளினையே பிறிதொரு வகையால் கூறினர். தற்காலத்துக் கருத்துப்படி அமைந்த நாடக நூல்கள் பெருவரவினவாகி, அவற்றிலுள்ள வழக்கு நன்குணரப்பட்ட பின்னரே இச்சூத்திரம் இயற்றப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். இதன்கண் உள்ள நாடகம் ஆங்கிலத்தில் Drama என்று கூறப்படுவதாகும்

இப்பொருளுக்கு முற்பட்ட ஒரு பொருளில் நாடகம் என்ற சொல், பத்துப் பாட்டில் வருகின்றது. பெரும்பாணாற்றுப் படையில்,



"நாடக மகளிராடுகளத் தெடுத்த
விசிவீங் கின்னியங் கடுப்ப"

என உருத்திரங்கண்ணனார் பாடுகின்றார். இங்கே நாடகம் என்பது கூத்து; அதாவது ஆங்கிலத்தில் Dance என்று கூறப்படுவதாகும். இக்கூத்தினை நாட்டியம் என நாடகத்தினின்றும் வேறு பிரித்துக் குறியீடு செய்தல் நலம். நாட்டியத்திற்கு மகளிரே உரியராதல் இங்கே கவனிக்கத்தக்கது. இவ்வாசிரியரே பட்டினப்பாலையில் பாடலோர்த்தும் நாடகம் நயந்தும் என்றனர். இந்த இடத்திலும் நாட்டியம் என்ற பொருளிலேயே வழங்கியிருத்தல் வேண்டும். முத்தமிழ்நூல் என்று சிறப்பித்துச் சொல்லப்படும் சிலப்பதிகாரத்தில் மூன்றாங் காதையில் மாதவியின் நாட்டியமே விரித்துரைக்கப்படுதலாலும் அவள் போன்றார் நாடகக் கணிகையர் எனப் பெயர் பெறுதலாலும், இயல்,இசை, நாடகம் என்ற மூவகையில் நாடகம் என்பது நாட்டியமே ஆதல் வேண்டும். இளங்கோவடிகளும் நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து (III,158)என்றே உரைத்தனர். தமிழில் நாடகம் என்ற சொல்லிற்கு இதுவே முதன் முதலில் ஏற்பட்ட பொருளென்பது 8ஆம் நூற்றாண்டளவில் தோன்றிய திவாகரத்தாலும் அறியலாகும். இந்நிகண்டிலே,

"நடமே நாடகம் கண்ணுள் நாட்டம்
படிதம் ஆடல் தாண்டவம் பரதம்
ஆலுதல் தூங்கல் வாணி குரவை
நிலயம் நிருத்தம் கூத்தெனப் படுமே."

(XI,191)

என வருகின்றது. பிங்கலர் மூவகைத் தமிழை யும் முதலிற் கூறி, அவற்றை முறையே விளக்கு மிடத்து நாடகத்தைக் கூத்து, அதாவது நாட்டியமெனவே கொண்டு பலவகை நாட்டியங்களையும் உணர்த்தினார். ஆகவே நாடகத் தமிழ் என்பது நாட்டியத்திற்குரிய இலக்கண, இலக்கியங்களே யாகும்.

இங்ஙனமாயின் தற்காலத்து வழங்கும் நாடகம் (Drama)எப்பொழுது தமிழ் நாட்டு வழக்கிற் புகுந்தது. இதன் வரலாறுதான் யாது?

நாட்டிய வகைகளுள் விநோதக் கூத்து என்பதொன்று உண்டு. இதனைக் கொடித்தேர் வேந்தரும், குறுநில மன்னருமாக வுடையோர் பகைவென்றிருந்த விடத்து விநோதங்காணுங் கூத்து என விளக்கினர் அடியார்க்கு நல்லார். எனவே சில விசேஷக்காலங்களில் அரசர்கள் முன்பு அவர்களால் ஆதரிக்கப்பட்டு இந் நாட்டியங்கள் நடைபெறுவது வழக்கமாயிருந்தது. மிகப் பழைய காலத்தில் அரசர்கள் மகளிரது நாட்டியத்தை ஆதரித்து வந்தனரென்பது முன் காட்டிய பெரும் பாணாற்றுப்படை அடிகளால் உணரலாகும். விறலியர் பாணருடன் அரசவைகளுக்குச் சென்று பாடிக் கூதது நிகழ்த்தி, அரசர்களை மகிழ்வித்து வந்தனரென்பது சங்க இலக்கியங்களில் பரக்க வழங்கிய செய்தி. அரசர் முன்பிலே மட்டுமன்றி, விழா முதலிய காலங்களில் பொது மக்கள் கண்டு மகிழுமாறு மகளிர் நாட்டியமாடி வந்தனர். இந்நாட்டிய மாடுவதற்குரிய ஓர் இனத்தார் பண்டைக் காலத்தில் இருந்தனர். இவ்விஷயங்கள்,

"மன்னர் குழீஇய விழவி னானும்
மகளிர் தழீஇய துணங்கை யானும்
யாண்டும் காணேன் மாண்தக் கோனை
யானுமோ ராடுகள மகளே யென்கைக்
கோடீ ரிலங்குவளை நெகிழ்த்த
பீடுகெழு குரிசிலுமோ ராடுகள மகனே"

என்ற குறுந்தொகைச் செய்யுளால் (31) அறியலாம்.

இவ்வகைக் கூத்து தொடக்கத்தில் மிக்க எளிமையாகவும், சில அம்சங்களில் அநாகரிகமாகவும் தான் இருத்தல் கூடும். நாளடைவில் இது படிப்படியாகத் திருத்தம் அடைந்திருத்தல் வேண்டும். 6ஆம்



நூற்றாண்டில் நிகழ்ந்த வைதிகச் சமயக் கிளர்ச்சி தான் இச்சீர்திருத்தத்திற்கு அடிகோலியது. தேவாரம் முதலியனவும், பரிபாடலும் நமக்குத் தெரிவிக்கின்றபடி, இசையானது மிகவும் அபிவிருத்தியுற்று, காட்சிக்கு இன்பந் தந்த நாட்டியமானது அதனோடு கலந்து வந்த இசைப் பாட்டுகளால், கேள்விக்கும் இன்பந் தருவதாயிற்று, சாந்திக் கூத்தின் ஒரு வகையாகிய அவிநயக் கூத்திற்குக் கதை தழுவாது பாட்டினது பொருளுக்குக் கைகாட்டி வல்லபஞ் செய்யும் பலவகைக் கூத்து என இலக்கணம் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

வைதிகச் சமயக் கிளர்ச்சியினால் இசைப்பாட்டு பெரிதும் பிரச்சாரமெய்தியது எனக் கூறினேன். இசைப்பாட்டினால் நாட்டியம் சிறப்புற்றது என்பது எளிதில் ஊகிக்கத்தகும். சமயக் கிளர்ச்சியினால் நாட்டியம் ஒழுங்காக நடைபெறுதற்கு இட வசதியும் ஏற்படலாயிற்று. திருக்கோயில் முற்றமே அரங்காக முடிந்தது. முன்பெல்லாம் அரசனது விருப்பத்தையும் பொது மக்கள் திரளாகக் கூடும் சமயசந்தர்ப்பத்தையும் பொறுத்து நாட்டியம் நடைபெற வேண்டியதாய் இருந்தது. அரசவைகளில் பொதுமக்கள் சென்று நாட்டியங்கண்டு மகிழ்தல் கூடாது. திருக்கோயில்கள் தோன்றிய காலத்தில் விழா முதலியவற்றால் பொதுமக்கள் மனத்தைக் கவரவேண்டியதாயிற்று. நாட்டியமும் நாடகமும் இங்ஙனம் கவர்தற்கு ஓர் ஏதுவாயிற்று. அரசன் முதல் ஆண்டியீறாக, இதனை அனுபவித்து மகிழ முடிந்தது. கோயிலில் இங்ஙனம் நடந்ததென்பது கல்வெட்டுக்களால் நன்கு புலனாகின்றது. சில நாடக மகளிர் ஏழாவ தாண்டு முதல் ஐந்து ஆண்டு நாட்டியத்திற் பயின்று அரசன் முன்பு தமது திறத்தினைக் காட்டி, அவனால் அபிமானிக்கப் பெற்றுத் தலைக்கோலி என்ற பட்டம் பெற்றுத் தம் தொழிலிற் புகுந்தனர். இது மாதவி சரித்திரத்தால் நன்குணரப்படும்.

இளங்கோவடிகள் தாமே இம்மரபைக் கட்டுரைத்துக் கொண்டாரென்றல் தவறு. அவர் காலத்து வழங்கிய மரபினையே அவர் கூறியவராவர். இம்மரபு கல்வெட்டுக்களாலும் ஆதரிக்கப்படுகிறது. திருவாரூர்க்கோயிலில் ஒரு நாடக மகள் தமது நாட்டிய வித்தையை அரசன் முன்பு அரங்கேற்றி, 'பூங்கோயில் நாயகத் தலைக்கோலி' என்ற பட்டம் பெற்றனள் என்று சோழர் காலத்ததாகிய ஒரு கல்வெட்டு (548 of 1904) கூறுகிறது. இங்ஙனமாக, கோயில் விழாக்களில் ஒரு முக்கிய அம்சமாக நாட்டியமும் நாடகமும் அமைந்திருந்தன.

நாட்டியத்தால் விளைந்த இன்பம் சிற்றளவினதேயாகும். பாட்டும், அவிநயமும் நீடித்துச் செல்வன அல்ல. அன்றியும் அதன் நுட்பமான கலை நயங்களை முற்றும் உணர்வதும் கடினமாகும். இதனால் மட்டும் மக்கள் மனம் திருப்தியடையவில்லை. நீடித்து நிகழ்வதாய், எளிதில் இன்பம் பயப்பதாய், நாட்டியக் கலையோடு தொடர்புள்ளதாய் அமையும் கலையை மக்கள் அவாவினர். இவ் அவாவின் பயனாய்க் கதை தழுவி வரும் நாட்டியம் ஏற்பட்டது. சாந்திக் கூத்தின் வகையாகிய நாடகம் கதை தழுவி வரும் கூத்து என அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கியிருப்பது இங்கே உணரத்தக்கது. இதனால் தற்காலத்தில் கொள்ளும் கருத்தின்படி நாடகம் அமைந்து விட்டதென நினைத்தல் தவறு. ஒரு நடிகையே ஒரு கதையைப் பின்பற்றி அதில் வரும் பல பாத்திரங்களையும் தானே மேற்கொண்டு, பாட்டுக்களாலும் அபிநயங்களாலும் கதையை நிகழ்த்தி, முற்றுவித்தல் கூடும். இதனைத்தான் நாடகம் என முதலிற் கூறினரென்று கொள்ள இடமுண்டு. இங்ஙனமாயினும் நாட்டியம் என்ற பொருளினின்று கதையை நடித்துக் காட்டும் கூத்து எனப் பொருள் மாறியது. தற்கால நாடகத்திற்குச் செல்லும் வழியில் முக்கியமான மைல் கல் என்று இதனைக் கொள்ளலாம்.



இவ்வகை நாடகக் கூத்தினின்றும் எளிதிற் பிறந்ததாகும் தற்கால நாடகம். நாட்டியத்திற்கு உதவியது போலவே, இம் முற்றிய நாடகத்திற்கும் திருக்கோயில்கள் பெரிதும் உதவின. வைதிகச் சமயங்கள் நாடகத்திற்குரிய கதைப்பொருளைத் தந்தன. அந்த வைதிகச் சமயங்கள் வடிவெடுத்து வந்தன போன்று விளங்கிய திருக் கோயில்களின் முற்றம், நாடகம் நடிக்கும் அரங்காகப் பயன்பட்டது. இது கற்பிதமன்று; உண்மையென்பது கல்வெட்டுக்களால் அறியலாகும். முதல் இராஜராஜன் (கி.பி.985-1017) தனது தலைநகராகிய தஞ்சையில் பிருகதீஸ்வரக் கோயில் எடுப்பித்தான். இக்கோயிலில் இராஜ ராஜேஸ்வர நாடகம் என்ற ஒரு நாடகம் ஆண்டுதோறும் நடிக்கப்பட்டு வந்ததென ஒரு கல்வெட்டு கூறுகின்றது (S.I.I.II.p.306; 120 of 1931). இந்நாடகம் பிருகதீஸ்வரர் கோயில் கட்டிய வரலாற்றையும், அரசனது அருஞ்செயல்கள் சிலவற்றையும் அமைத் திருத்தல் வேண்டும். இது தோன்றிச்சுமார் ஒரு நூற்றாண்டுக்குப் பின், அதாவது கி.பி.1119 இல் கமலாலயப் பட்டர் என்பவர் பூம்புலியூர் நாடகம் என ஒரு நாடகம் இயற்றி அரசனால் இறையிலி நிலம் பெற்றாரெனத் தென்னாற்காட்டுக் கடலூரிலுள்ள கல்வெட் டொன்று தெரிவிக்கிறது. இந்நூல் ஸ்தல மஹிமையை நாடக வடிவிற் கூறுவதாக அமைந்திருத்தல் வேண்டும். நாடகங்களுக்கும் வைதிகச் சமயத்திற்கும், கோயில்களுக்கும் இருந்த தொடர்பு இங்குக் காட்டிய உதாரணங்களால் தெளிவாகும். 10ஆம் நூற்றாண்டளவில் தமிழ் நாடகங்கள் இருந்தன வென்பது உண்மை. முதல் நாடகம் தோன்றியது பெரும்பாலும் 10ஆம் நூற்றாண்டிற்குச் சிறிது முன்பாக இருக்கலாம்.

மேற்கூறியவாறு சில நாடகங்கள் தோன்றினும், இவ்வகை நூல்கள் தமிழ் நாட்டில் செழித்து வளர்ந்தனவாகத் தெரியவில்லை. தமிழிலுள்ள பிரபந்தங்களின் வகைகளையுணர்த்தும் நூல் பாட்டியல் எனப்படும். இப்பாட்டியல்களில் உழத்திப் பாட்டு (பள்ளு)' குறத்திப் பாட்டு (குறவஞ்சி) என்ற இரண்டு தவிர வேறு நாடக நூல்கள் காணப்படவில்லை. இவ்விரண்டு நூல்களும் கோயில்களோடு தொடர்புடைமை, முக்கூடற் பள்ளு, குருகூர்ப்பள்ளு, குற்றாலக்குறவஞ்சி முதலிய நூல்களால் நன்கு விளங்கும். இவைகள் 17ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றின.

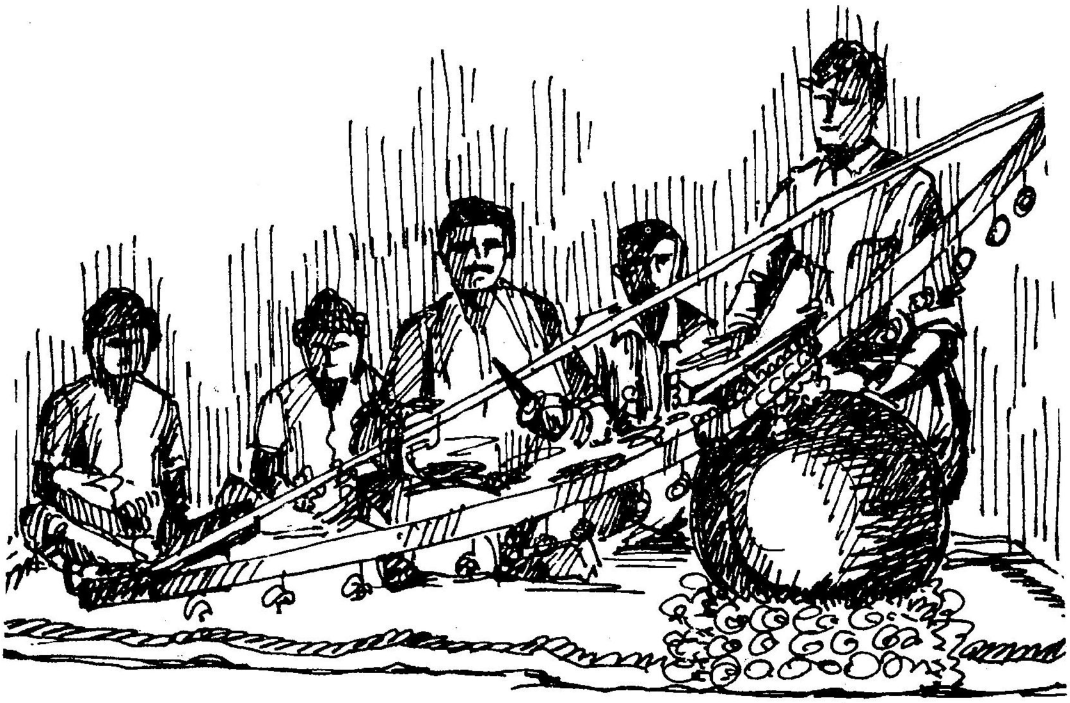
இசைப் பாட்டுக்கள் நாளடைவில் வளமுற்றுக் கீர்த்தனங்கள் செழித்து வந்தன. குற்றாலக் குறவஞ்சியில் கீர்த்தனைப் பாட்டுக்களைக் காணலாம். இக்கீர்த்த னங்களால் நாடகங்களும் வளமுற்றன. 18 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் என்ற கவிஞர் இராம நாடகக் கீர்த்தனை என்ற நூலை இயற்றினர். இது முதல் கீர்த்தனை வடிவில் நூல்கள் இயற்றப் பெறலாயின. சில, கதா காலக்ஷேபத்திற்குப் பயன்பட்டன; சில நாடகங்களாக நடிக்கப்பட்டன. பாரதக் கீர்த்தனை, பெரிய புராணக் கீர்த்தனை, நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனை, திருவிளையாடல் கீர்த்தனை முதலியனவும் சகுந்தலை நாடகம், அரிச்சந்திர நாடகம் என்பனவும் நாடகத்திற்குக் உதாரணங்களாம்.

19 ஆம் நூற்றாண்டில் மேனாட்டுக்கல்வி பரவத் தொடங்கிற்று. ஆங்கிலங் கற்றார் பலராயினர். இவர்களுள் ஒரு சிலர் வடமொழி நாடக இலக்கணங்களையும் முறைகளையும் பின்பற்றி நாடகங்களை இயற்றினர். வி.கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் இவர்களுள் தலைமை வாய்ந்தவர். நாடகம் பற்றி இவர் கொண்ட கொள்கைகள் இவரது நாடகவியலிற் காணலாம். இவர் இயற்றிய நாடகங்கள் உயரிய செந்தமிழ் நடையில் எழுதப்பெற்றன.



இடையிடையே கீர்த்தனை வடிவில் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. ஆகவே இவரது நாடகங்களை நடிப்பதற்குச் சங்கீதப் பயிற்சி அற்பமாயிருந்தாலும் போதியதாகும். வேறு சிலர், வடமொழி நாடகங்களைத் தழுவுவதில் விருப்பின்றி, ஷேக்ஸ்பியர், ரஸீன், மோலியர் முதலிய மேனாட்டு நாடக ஆசிரியர்களைப் பின்பற்றி நாடகம் இயற்றலாயினர். ஆசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை இவர்களுள் தலை சிறந்தவர். இவர் இயற்றிய மனோன்மணீயம நாடகங்களில் தனிச் சிறப்புடையதாக என்றும் விளங்கக்கூடியது.

தற்காலத்து நாடகங்கள் இல்லாத குறையை நீக்கியவர் திரு. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள். இவர் இயற்றிய நாடகங்களிற் பெரும்பாலனவை எளிய வசன நடையில் உள்ளன. லீலாவதி சுலோசனை, மனோகரா முதலியவற்றால் இவர்கள் திறமை நன்கு விளங்குகின்றன. இவர் நடிகராகவும் இருந்தமையால் நாடக நயங்களைக் கூர்ந்துணரும் திறம்வாய்ந்தவர்.



எனது நாடக அனுபவங்கள்



எஸ்.ஜி.நடேச ஐயர்

எனக்கு இப்போது வயது 65 முடிந்திருக்கிறது. எனது 12வது வயதிலிருந்தே நாடகக்கலையில் ஈடுபட்டுள்ளேன். ஆகவே எனது நாடக அனுபவங்கள் 53 வருஷங்கள் கொண்டவை. தமிழ்நாட்டில் தற்காலத்தில் இவ்வளவு நீண்ட நாடக அனுபவம் பெற்றவர் வெகு சிலர்தான் ஜீவதசையிலிருக்கிறார்கள். அவர்கள் எல்லோரும் தங்கள் தங்களுடைய அனுபவங்களை எழுதிப் பிரசுரிப்பது நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்கு உதவியாக இருக்கும். நான் நாடகக்கலைபக்தன்-நாடகக் கலைத்தொண்டன். நாடகக்கலை நம் நாட்டில் தலை நிமிர்ந்து ஓங்கி வளரவேண்டுமென்று அல்லும் பகலும் நினைத்து நினைத்து, அவ்வேலையில் ஓயாமல், அயராமல், என்னாலியன்றவரை உழைத்துவரும் நாடக உழைப்பாளி. நாடகக்கலைப்பித்தன். எனது ஜீவதசையில் நான் எவ்வளவோ துறைகளில், எவ்வளவோ இடங்களில், எவ்வளவோ முறைகளில், எவ்வளவோ அளவில் ஈடுபட்டிருக்கிறேன். ஆனால் அவை யெல்லாம் சிற்சில காலங்களில்தான். ஒன்று முடிந்ததும் மற்றொன்று வரும். அது முடிந்ததும் வேறொன்று எதிர்நிற்கும். ஆனால் நாடகத் துறைமட்டும்-விலக்கு. 12-வது வயது முதல், இன்று வரை இடைவிடாது என்னை-நாடகக்கலைதான்-தன்வயப்படுத்தி அதன் அறிய சேவையில் முழுமனதுடன் பரிபூர்ண உற்சாகத்துடன் ஈடுபடுத்தி யிருக்கிறது. நான் இவ்வுலகத்திலிருந்து மறையுமட்டும் இந்நாடகக்கலை ஆர்வம் என்னை விடாது. நான் மறைந்தாலும் எனது ஆத்மா மறுபடியும் பிறவியெடுத்து நாடகக் கலைத்தொண்டை ஆற்றிவரும். இத்தியாதி காரணங்களாலேதான் எனது மதிப்புக்குரிய நண்பர் நாடகமணி திரு.எம்.என்.எம்.பாவலர் அவர்கள், எனது நாடக அனுபவங்களைப் பற்றி ஒரு கட்டுரை எழுதியனுப்பக் கேட்ட வுடன் யாதொரு தயக்கமுமில்லாமல் அக் கோரிக்கையைப் பூர்த்தி செய்ய ஒப்பினேன்.

ஆசை ஆரம்பம்

நான் பிறந்து வளர்ந்தது புதுக்கோட்டை சமஸ்தானத்தின்தலைநகரான புதுக்கோட்டை. பழைய காலத்திய தொண்டைமான் அரசர்களும் அந்த வம்சத்தினரும் சங்கீதம், நாடகம், நாட்டியம் முதலிய கலைகளில் ஆர்வமுள்ளவர்களாகம் தேர்ச்சியுள்ளவர் களாகவும், அவைகளுக்கு போஷகர்களாகவு மிருந்தார்கள். முக்கியமாக இப்போதிருக்கும் தொண்டமான் அரசரின் மூன்றாம் தலை முறையில் இராஜ்யாதிகாரம் வகித்து வந்த, திரு.ராமச்சந்திர தொண்டைமான் மகாராஜா அவர்களும், அன்னவர்களின் இளைய சகோதரரின் குமாரரான சின்ன அரண்மனை ஜாகீர்தார் பாலசுப்ரமணிய தொண்டைமான் அவர்களும், அவரின் மாப்பிள்ளையான கல்லாக் கோட்டை ஜமீன்தாரவர்களும் அபார ஸங்கீத ரசிகர்கள். உத்ஸவக் காலங்களிலும், நவராத்திரியிலும், மற்ற சமயங்களிலும், அடிக்கடி ஸங்கீதக் கச்சேரிகளும், பரத நாட்டியக் கச்சேரிகளும், நாடகங்களும் நடைபெறும். எனக்கு அவர்கள் மூலம் ஸங்கீத-நாடக-நாட்டியப் பெரியார்களுடைய உறவும், அவர்களுடைய கச்சேரிகளைக் கேட்டு அநுபவிக்கும் சமயங்களும் பால்யத்திலே கிடைத்தன.

எனது வீட்டில் மிருதங்கமும், பிடிலும், கச்சையும், எப்பொழுதும் ஒலித்துக் கொண்டிருக்கும். நாடகச் சரித்திரங்களின் தோற்றம் பகலிலும், இரவிலும், ஜாக்கிர தசையிலும், சொப்பனத்திலும் என்முன் நின்று கொண்டிருக்கும். பள்ளிக்கூடப் படிப்பு இந்த அவஸ்தையில் எங்கு உருப்படும்? உருப்பட வில்லை. பெற்றோர்களுக்குத் தெரிந்தும் தெரியாமலும் நானும் என் சகாக்களும் நாடகம், சதிர், கிஞ்சன், தெருக்கூத்து, காமன் பண்டிகை, பஜனை எவ்விடத்தில் நடந்தாலும், அங்கே போய் விடுவோம்.



பார்த்ததையும் கேட்டதையும் மனதில் வைத்துக் கொண்டு கோவில் மண்டபங் களிலும், நந்தவனங்களிலும், காட்டு வெளிகளிலும் சமயத்திற்கேற்றபடி ஒவ்வொரு வரும் பாடியும், ஆடியும், அபிநயித்தும் காலத்தைப் போக்குவோம். வீட்டில் அடி, உதை, வசைமாரிகள், எவ்வளவோ சமர்ப் பணமாகும். இனி திருந்துவதாக வாக்குக் கொடுப்போம்-ஒருவாறு நாங்களும் உண்மையாகவே அதன்படி நடக்க வேண்டுமென்று உறுதி கொள்வோம். ஆனால் இரவு வந்தால், நாடகம் பார்க்க, எந்தத் தடங்கலும் எங்களை நிறுத்தாது. எப்படியோ போய்விடுவோம். பெரியோர்கள் வைபார்கள். அடிப்பார்கள். தற்காலத்திலோ வீடுகள் தோறும் என்ன மாறுதல்? சங்கீதம், நடனம், நடிப்பு, நாடகம் இல்லாத வீடுகள் கிடையாது. இவை நடத்தப்படும் இடங்களுக்கும் போகாத குடும்பங்கள் கிடையாது! கேவலம் -குடித்தனத்திற்கு யோக்கியமற்றவை என்று வழங்கின காலம் போய்-கலைப் பயிற்சியில்லாத வீடு யோக்கியமற்ற தென்றாகி விட்டது. நான் பால்யத்தில் கலையார்வத்தினால் பட்ட கஷ்டங்களையும், அடிகளையும், தூஷணைகளையும் நினைத்துப் பார்த்தால் இப்போது நாடகம், கலையில் பெரியோர்களின் ஆதரவோடு ஈடுபட்டுச் சுகப்படுவதானது பெரும் சந்தோஷத்தையும் சிறிது பொறாமையையும் அளிக்கின்றது.

எனது காலத் தியேட்டர்

நான் சிறுவனாக இருக்கும்போது நாடகமேடை வெளியே ஒரு பொட்டலில் அல்லது ஒரு மந்தை வெளியில் போடப்பட்ட கீத்துக் கொட்டகையும் அதனுள் மேடையுந்தான். முன் பக்கம் தொங்க விட்டிருக்கும் தஞ்சாவூர் மகாராஷ்டிர அரசர் படமும், ஒரு துணித்திரையும், இரு பக்கமும் பெரிய மரக்கட்டைமேல் சாணியின் உதவியால் பதியவைக்கப்பட்ட மண் அகல்களில் பிரகாசிக்கும் பந்தவிளக்குகளுந் தான். மேடைக்காக வேண்டி மண் எடுக்கப்பட்ட பள்ளத்தாக்குதான் முதல் இரண்டாவது வகுப்புப் பார்வையாளர்கள் உட்காருமிடம். உட்காருவதற்கு சில மரநாற்காலிகள், பெஞ்சுகள் போடப் பட்டிருக்கும். பெரிய மனிதர்கள் தங்களுக்கு வேண்டிய நாற்காலிகளை தங்கள் வீடுகளி லிருந்தே அனுப்புவார்கள். பின் தரை மேடை, கடைசி வகுப்பு. அவரவர்கள் வேண்டு மானால் ஒரு பாயோ, விரிப்போ தங்களுடன் கொண்டுவருவார்கள். ஒரு பக்கத்தில் ஸ்திரிகளுக்கு இடம் ஏற்படுத்தியிருக்கும். ஆனால் சில ஸ்திரிகள் தான் வருவார்கள். குல ஸ்திரிகள் நாடகத்திற்கு போவதென்றால் கேவலமாக எண்ணப்பட்ட காலமாதலால் ஸ்திரிகள் வருவது கிடையாது.

விளம்பர வினோதம்

அரண்மனையிலிருந்து சில நாடக சபைகளுக்கு அழைப்பு வரும். நாடகம் அரண்மனை இடத்தில் பந்தோபஸ்துடன் நடக்கும். பாய் சாகேப் முதலிய அரண்மனை ஸ்திரிகளும் வெளியிலிருந்து உத்தியோ கஸ்தர்கள், பெரிய மனிதர்கள் வீட்டு ஸ்திரிகளும் இதுதான் சமயமென்றுப் போய் பார்ப்பார்கள். வெளியே நடக்கும் நாடகக் கொட்டகையில், சுகாதாரம், வெளிச்சம், முதலிய வசதிகள் கிடையாது. எங்குப் பார்த்தாலும் ஈரமும் நசுநசுப்பும், கொசு, பூச்சிகள் உபத்திரமும் மலிந்து நிற்கும். ஆனாலும் ஒரு ஊருக்கு ஒரு நாடகச் சபை வந்துவிட்டதென்றால் ஒரே ஆரவாரம்தான். அக்காலத்தில் அச்சடித்த நோட்டீசுகள், விளம்பரங்கள், சுவரொட்டிகள் ஒன்றும் கிடையாது. கொட்டகைதான் எல்லா விளம்பரமும். காலையிலும், மாலையிலும் ஒருவன் பறை அடித்து முன்னே செல்வான். ஒரு நடிகன் நன்கு தலைவாரி



முடித்துக்கொண்டு, சரிகை வேஷ்டி உடுத்தி, நெற்றியில் விபூதி, குங்குமம் சாந்துப் பொட்டு அணிந்து, புனுகு, ஜவ்வாது வாசனை வீசப் பின்னே தொடர்வான். ஒவ்வொரு முச்சந்தியிலும் இந்த கோஷ்டி நிற்கும். நடிகன் அன்று நடைபெறப்போகும் நாடகத்தைப் பற்றி வாய் விளம்பரம் செய்வான் -நடேசாய மங்களம்! இதனால் சகல கனதனவான்களுக்கும் தெரிவிப்பது யாதெனில், இன்று இந்நகரில் பிரத்யேகமாக அமைக்கப்பட்டிருக்கும் அலங்கார சிங்கார நாடகக் கொட்டகையில் இரவு 9.30 மணிக்கு மனமோஹன சித் விலாச சபையாரால் இந்திர சபா நாடகம் நவரசங்கள் ததும்ப, இனிய சங்கீதம் கோஷிக்க அதிவிமரிசையாய் நடத்தப்படும். டிக்கட்டுகள் முதலாவது ரூ.1- இரண்டாவது அணா 8/- மூன்றாவது அணா 4/ - தரை அணா 2/- ஓரம் ஒரு அணா. பஞ்சமர்கள் பிரவேசிக்கக்கூடாது. சுருட்டு முதலிய லாகிரி வஸ்துக்களை உபயோகப் படுத்துபவர்களும் சச்சரவு செய்கிறவர்களும் போலிசார்வசம் ஒப்படைக்கப்படுவார்கள்-ஆட்ட காலச் சட்டத்தை அனுசரிக்கவேண்டும் என்று படிப்பான்.

அகால நாடகம்

நாடகங்கள் அந்தக்காலத்தில் இரவு 10-11 மணிக்குத்தான் சாவகாசமாய் ஆரம்பிக்கப்படும். ஜனங்களும் சாவகாசமாய் தான் வருவார்கள். கூட்டத்திற்கும் வசூலுக்கும் காத்திருக்கத்தான் வேணும். இதனால் ஒருவரும் சங்கடப்படமாட்டார்கள். நாடகங்கள் முடிவடைய காலநிர்ணயம் கிடையாது. சந்தர்ப்பம் போல்தான். பெரிய நாடகங்கள் முடிய சாதாரணமாக காலை 3 மணியாகும். முக்கியமாக அரிச்சந்திரன் நாடகம் முடிய விடிந்து விடும். பாத்திரங்களுக்குத் தகுந்த உடை கிடையாது. இக்காலத்திய மேக்கப் இரகசியமும், சாதனங்களும் அக்காலத்தில் கிடையாது. தலைக்கு மயிர் டோப்பா கிடையாது. ஒவ்வொருவரும் தலைமயிர் வளர்த்திருப்பார்கள். சவுரி வைத்துக் குறையைத் தீர்ப்பார்கள். அரிதாரந்தான் பவுடர்-கரிதான் மீசை, தாடி, கேரா, கிருதா அமைப்பிற்கு சாதனம். இரண்டொரு பழைய துருப்பிடித்த கத்திகள், ஜிகனாவால் ஒட்டப்பட்ட சிம்மாசனம், இரண்டொரு ஒட்டை நாற்காலிகள். இவைதான் நாடகச் சாமான்கள். ஆனால் நாடகம் ஆரம்பமானதும், இக்குறைகளெல்லாம் மனதில் நிற்காது. முதலில் இனிமையான சங்கீத விமர்சனம். திரையின் பின்-தம்பராவும், பிடிலும், மிருதங்கமும்தான் பக்க வாத்தியங்கள்- சுருதியும், லயமும், ஒன்று சேர்ந்து மனதை அப்படியே ஆகர்ஷிக்கும் - ஜாலரா மிருதங்கத்துடன் போட்டியிடும். ஜால்ரா போடுவதே ஒரு அபார வித்தையாயிருந்தது. அதற்காக தனியே வித்வான் ஒருவனிருப்பான். பிடில், மிருதங்கம், தம்புரா, ஜால்ரா ஒலிக்கும், பார்வதிபதயே! நமப்பார்வதிபதயே! ஹரஹர மகாதேவா! கோவிந்தநாம சங்கீர்த்தனம்!- கோவிந்தா கோவிந்தா! சத்குருஸ்வாமிக்கு -ஜே! என்று கோஷமும் பிள்ளையார்கீதம், ஸரஸ்வதிகீதம், இதரதோத்திரப்பாக்கள் அரை மணிநேரம் பாடி மேளம் கட்டிய பின், திரையேற்றப்படும். சூத்திரதார் முன்வந்து மிகவும் ரம்யமான பராசம் கூடிய சொற்பொழிவில் சபையை வந்தித்து, புஷ்பாஞ்சலி செய்து, நாடகத்தின் சாராம்சத்தைத் தெளிவாகக்கூறி, நடிகரை வரவழைத்து அவனுடன் சிறிது சல்லாபம் செய்து பிறகு முறையே விக்னேச்வரரையும், ஸரஸ்வதிதேவியைப் பிரார்த்தித்தும், நாடகம் விக்னமின்றி, நடைபெறுமாறு வரம் பெற்றுப்பின்னர் நாடகப் பாத்திரங்களுக்கு இடம் கொடுப்பார். மோகினி மோகனராஜன் தோன்றிக் காதல் பாட்டுக்களைப் பாடிய காலமும் உண்டு.



நாடக ஆரம்பம்

நாடக ஆரம்பத்தில் அரசன் அமர்ந்து, மந்திரி, பிரதானிகளுடன் கொலு அமர்ந்து தேச விசாரணை செய்து அதிலிருந்து ஏற்படும். ஒரு சம்பவத்திலிருந்துதான் கதை தொடங்கும். நாடகம் சொல்லும், பாட்டும் கலந்ததாக வேயிருக்கும். பாட்டின் ஒவ்வொரு அடியையும் பின் பாட்டுக்காரர்களும் பாடுவார்கள். அக்காலத்தில் பின் பாட்டிற்கு ஒரு முக்கிய ஸ்தானம் ஜனங்கள் அளித்தார்கள். சில சமயம் பின்பாட்டின் யோக்கியதையைப் பொருத்தே பார்வையாளர் தொகை ஏற்படும். அப்போது பொதுவாக எந்த நாடகச் சபையாரும் நடத்தி வந்த நாடகங்கள் இந்திரசபா சதாரம், சாரங்கதாரன், தாராசசாங்கம், நல்லதங்காள், இராமாயணம், பாரதம், பாரிஜாத புஷ்பஹரணம், இராமதாஸ், ஹரிச்சந்திரன், கண்டிராஜன் முதலியவைதான். ராஜா வேஷங்களுக்கென்று (ராஜபார்ட்டு) சில நடிகர்களும், ஸ்திரீ வேஷங்களுக்கென்று (ஸ்திரீ பார்ட்டு) சில நடிகர்களும், பால வேஷத்திற்கென்று (பாலபார்ட்டு) சில அழகிய சிறுவர்களும், விகடன் வேஷங்களுக்கென்று சில விசேஷ யோக்யதாம்சமுள்ள நடிகர்களும், ராக்ஷச வேஷத்திற்கென்று பொறுக்கி யெடுத்த சில நடிகர்களும் முறையே தொழில் புரிந்து வந்தார்கள். அவரவர்கள் அந்தந்த வேஷத்தைதான் தரிப்பார்கள். வேறு எந்த வேஷத்திலும் தலைபோனாலும் நடிக்க மாட்டார்கள். இதில் ஒரு விசேஷம். ராஜபார்ட்டுகாரர்களும், ஸ்திரிபார்ட்டு காரர்களும், பாலபார்ட்டுகாரர்களும் (அதாவது முக்கியஸ்தர்கள் அயன்பார்ட்டுகாரர்கள் என்றழைக்கப்படுவார்கள்) வெளியே தெருக்களிலோ, மற்ற இடங்களிலோ காட்சியளிக்க மாட்டார்கள். வெகு மறைவாகவே வசிப்பார்கள். ராஜ பார்ட்டுகாரர் ஒரு சமயம் வெளியில் வந்தால் ராஜாவாகவே காட்சியளிப்பர். மீசை நன்று முறுக்கப்பட்டு பள பள வென்றிருக்கும். முக க்ஷவரம் செய்யப்பட்டு, விபூதி குங்குமம், சாந்துப்பொட்டு இடப்பட்டிருக்கும். உடம்பில் வாசனை கமழும். உடல் உயர்ந்த வஸ்திரங்களால் அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கும். நடை, உடை, பாவனை, பேச்சு எல்லாம் அப்படியே. மேடையிலும் ராஜா, வெளியிலும் ராஜா தான். ஆனால் துட்டு துக்காணி கையிருப்பில் இருக்கிறதா என்று மட்டும் யாரும் கேட்கக்கூடாது. ஸ்திரீபார்ட்டுக் காரர்கள் வீதியிலும் ஸ்திரீகளைப்போலவே, அச்சம், மடம், நாணம், நடை, பாவனைகளை பிரதிபலிப்பார்கள். பாலபார்ட்டுகளை காப்பாளர்கள் அலங்கரித்துத் தங்கள் வசத்திலிருத்திக் காட்சியளிப்பார்கள். இவர்கள் ஒரு தனி ஜாதியாக யிருந்தார்கள். ஒவ்வொருவரும் தங்கள் தங்கள் பாகத்தை நாடகங்களில் மிகவும் உயர்ந்த முறையில் நடித்து ஜனங்களைப் பரவசப்படுத்துவார்கள். ரசிகர்கள் போட்டியிட்டுக்கொண்டு நடிகர்களுக்குச் சன்மானங்கள் அளிப்பார்கள். விருந்தளிப்பார்கள்.

இரவல் புடவைகள்

அநேக சபைகள் அக்காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் தோன்றி ஊர் ஊராய்ச் சென்று நாடகங்களை நடத்தி வந்தன. சாதாரண கம்பெனிகளும் மிக ப்ரக்யாதி பெற்ற கம்பெனிகளும் இருந்தன. என்னுடைய இளமைப் பருவத்தில் அநேகமாக இவைகளெல்லாவற்றையும் பார்த்து ரசித்து அவைகளைப் பின்பற்றி என் சகாக்களுடன் சேர்ந்து நாடக கம்பெனிகள் ஊரைவிட்டுச் சென்றதும் நாங்கள் நடிக்க ஆரம்பிப்போம். இதற்கு எங்கள் தெருக்களிலுள்ள ஜனங்களின் ஆதரவு அதிகம். பெற்றோர்கள் தான் இதற்கு விரோதிகள். ஒரு காலியா யுள்ள வீடு நாடக



மேடையாகும். மட்டி காகிதங்களைச் சேர்த்து ஒட்டி, ஒரு திரையாக்கி அதில் ஒரு தஞ்சாவூர் ராஜாவையும் இரு சேவகர்களையும் சில வர்ணங்களால் தீட்டி காட்சியளிக்கப்படும். அங்குமிங்கும் புடவை கள், ரவிக்கைகள், நகைகள், சவுரிகள் தாராளமாய் இர்வல் கிடைக்கும். பின்பாட்டுக்கு ஆளும் ஜால்ராவும் தான் எங்களுக்கு சங்கீத கருவிகள். ஓரோர் சமயம் பணமிருந்தால் ஒரு பிடில்காரரும், மிருகதங்கக்காரரும் அகப் படுவார்கள். வேறு நாடகங்களில் கேட்ட சம்பாஷணைகளை நாங்களே ஒருவாறு அமைத்துக்கொள்வோம். நாடகப் பாட்டு களில் எது எது எங்களுக்குச் சுலபமாகப் பாட முடியுமோ-மெட்டுகள் புரியுமோ- அவைகளை சந்தர்ப்பமில்லாது பாடி நாடகத்தை முடிப்போம். பாட்டின் பொருளைப்பற்றியோ சந்தர்ப்பத்தையோ நாங்கள் கவனிப்பதில்லை. எதையாகிலும் அழகாகப்பாடுவோம். ஜனங் கள் ஆனந்திப் பார்கள். ஒரு பக்கம் இது எங்களுக்குச் சந்தோஷம்-மற்றொரு பக்கம் திகில். வீட்டில் உதை! நாங்களெல்லோரும் 10-12-வயது சிறுவர்கள். எவ்வளவோ சேஷ்டைகள், துஷ்டத்தனம். ஆனால் சிற்றின்ப உணர்ச்சி வராதவர்கள், களங்கமற்றவர்கள். சிங்காரப் பாட்டுகளைப் பாடுவோம்-ஆனால் அர்த்தம் தெரியாது. ஆனால் பேசும்போது சரியாக சமயத்திற்குத் தந்தாற்போல பேசி சமாளித்துக கொண்டு வந்தபோது ஜனங்கள் அக்குறையைத் தெரிந்து கொண்டாலும் எங்கள் சாமர்த்தியத்தைக் கண்டு கரகோஷமிடு வார்கள்.

மான்பூண்டியாப்பிள்ளை கம்பெனி

பந்த கால சகாப்தத்திற்கப்புறம் மண்ணெண்ணை விளக்குகளும், பின் காந்த விளக்குகளும் அடங்கிய நாடகமேடை சகாப்தம் வந்தது. பார்சி கம்பெனிகள் தமிழ்நாட்டில் தோன்றி தங்களுடைய வர்ணத் திரைகள், காந்த விளக்குகள், அலங்கார மேடைகள், உடைகள், ஹார்மோனியம், தபேலா, சங்கீதம், கால நிர்ணயம் கொண்ட நாடகங்கள், கண்டிப்பான நடவடிக்கை, மேன்மையான நடிப்பு இத்தியாதிகள் மூலம் ஒரு புரட்சி ஏற்படுத்தின. கர்னாடக சங்கீதம் நாடக மேடையிலிருந்து மறைந்தது. தற்காலத்திய கதம்ப சங்கீதத்திற்கு ஆரம்பம் அதுதான். பார்சிக் கம்பெனிகள் மறைந்ததும் மின்சார விளக்கு சகாப்தம் பிறந்தது-சினிமா வந்தது. நாடகமேடை ஒழிந்தது.

சென்ற சில வருஷங்களாகத்தான் மறுபடியும் நாடக மேடைக்குப் புத்துயிர் வந்திருக்கிறது. அது இக்காலத்திய இந்தியக் கலை புனருத்தாரண சகாப்தத்தைச் சேர்ந்தது.

நான் இந்த நாலு சகாப்தத்திலும் உறவு கொண்டவன், முதலில் பொறுப்புள்ள சில நாடக சபைகளில் எனக்கு ஸ்திரீ வேஷம்தான் கொடுத்தார்கள். அதை நன்றாய் நடித்துப் பேர் வாங்கினேன். அது சமயம் எனது ஊரில் கஞ்சரா வித்வான் மான்பூண்டியா பிள்ளை அவர்கள் நாடகத்தில் மோகம் கொண்டு சில நடிகர்களைச் சேர்த்து அவர்களுக்குப் பயிற்சியளித்து நாடகங்களை நடத்தினார். அப்போது நாடகங்களில் ஸரஸ்வதி தேவி தோன்றி வாழ்த்துக் கூறும் முறையாக விருந்தது. அந்தப் பாத்திரத்தை வகிப்பவர்கள் வடமொழி சுலோகம் சொல்லுவது சம்பிரதாயம். நல்ல முகவெட்டும், சம்ஸ்கிருத சுலோகங்கள் சரியான உச்சரிப்புடன் வசனிக்கக்கூடிய நடிகர் யாரும் மான்பூண்டியா பிள்ளை கோஷ்டியில் கிடைக்கவில்லை. நான் அடிக்கடி மான்பூண்டியா பிள்ளையுடன் பழகுவதும் அவர் கச்சேரிக்குப்போவதும் வழக்கம். அங்கு நாடக ஒத்திகைகளையும் பார்த்து வருவதுண்டு. எனக்கும் ஒரு பாத்திரம் கொடுக்க மாட்டார்களா? என்ற ஏக்கம்



அதிகம். இருந்தாலும் நான் சின்ன பையன். நடிகர்களோ பெரியவர்கள். எப்படி எனக்கு அங்கு இடம் உண்டு? என்று எண்ணி பேசாமலிருந்து வந்தேன். இது சமயம் என்னை எங்களது திண்ணை நாடகங்களில் பார்த்த ஒருவர், மான்பூண்டியா பிள்ளையிடம் இந்தப்பையன் நன்றாக நடிக்கிறான்-நான் பார்த்திருக்கிறேன். சம்ஸ்கிருதம் வரும். ஏன் இவனை சரஸ்வதி வேஷத்திற்குப் போடக்கூடாது? போடுங்கள். வேறு யாரும்தான் கிடைக்கவில்லையே என்றார். சரிதான், இந்த பையன் வக்கில் சாஸ்திரியார் பிள்ளை. வேறு வினை வேண்டியதில்லை. கூடவே கூடாது என்று நிராகரித்து விட்டார். எனது வருத்தம் இவ்வளவவ்வளவென்று சொல்ல முடியாது. நாடகம் நடக்க இரண்டு நாட்கள்தானிருந்தன. ஒரு நாள் மேற் சொல்லிய நண்பர், என்னிடம் ஒரு சம்ஸ்கிருத சுலோகத்தைக் கொடுத்துப் படிக்கச் சொன்னார். படித்தேன். மனனம் பண்ணச் சொன்னார். ஒரு மணி நேரத்தில் பாடம் செய்து சொன்னேன். 'சரி, நீதான் ஸரஸ்வதி நாளைய நாடகத்தில், கூட்டம் பெரிதாகவிருக்கும். பயப்படாதே. நன்றாய், கவனமாய், நிதானமாய், உன் பாகத்தைச் சொல்லிவிடு. அவ்வளவுதான். இதை யாரிடமும் சொல்லாதே. நாடகத் தேதியன்று உங்கள் வீட்டு முச்சந்தியில் இரவு 8-மணிக்குத் தலையில் முட்டாக்குப் போட்டுக் கொண்டு பாலத்தில் உட்கார்ந்திரு, நான் வந்து கூட்டிப்போய்ச் சாவதானமாய் வீட்டில் திரும்பச் சேர்த்து விடுகிறேன்' என்றார்.

எனக்குச் சந்தோஷம் அபரிமிதம். முதன் முதலில் இச்சின்னஞ்சிறு வயதில் பெரிய நடிகர்களுடன் பெரிய சபைக்கு முன் தோன்றி நடிக்க சந்தர்ப்பம் கிடைத்ததே- இதுவே என் பாக்கியமென்று கருதினேன். நாடகத் தேதியன்று மாலை 7-30 மணிக்குச் சாப்பிட்டு விட்டு உடனே ரேழியில் படுக்கப் போய்விட்டேன். 8 மணி ஆனதும், படுக்கை விட்டெழுந்து கதவின்தாழ்ப்பாளை மெல்லத் திறந்து சாத்திவிட்டு முச்சந்தி சென்று முக்காடிட்டு வீற்றிருந்தேன். மனம் திக்-திக்கென்று பதைத்தது. வீட்டார் கண்டு பிடித்தால் உதை, அதற்கு முன் தப்ப வேணுமே- மேடைக்குச் செல்ல வேண்டுமே, நடிகராக வேண்டுமே என்ற கவலை. அவர் உடனே வந்து மேடைக்கு அழைத்துச் சென்றார். ஒருவரும் அணுகாதவாறு வேஷம் போட்டு போடப்பட்டு ஸரஸ்வதி தேவியாய் அலங்கரிக்கப் பெற்றேன். வெளியே கூட்டத்தின் ஆரவாரம். உள்ளே அமர்க்களம். நானே அறைக்குள் அகப்பட்ட எலிமாதிரி திரு திருவென்று முழித்துக்கொண்டிருந்தேன். திடீரென்று சங்கீதம் ஆரம்பித்தது. ஜால்ரா ஒலித்தது. வெளியிலும் உள்ளிலும் நிசப்தம். சூத்திரதார் புஷ்பாஞ்சலி செய்தார். கரகோஷம் கேட்டது. கரிவதனா உந்தன் கருணை புரிந்து, எம்மை காக்கக்கடவீர்.......என்று பாடினார். வினாயகர் வந்து கல்யாண சூத்திரதார், உனக்கு யாது இச்சை என்றார். சூத்திரதார் சர்வாக்கிரன ரக்ஷணம் கேட்டார்- தந்தேன் என்று சொல்லி மறைந்தார் வினாயகர். திரை விழுந்தது.

முதல் வேஷம்

நடேசா-வா-தைரியமாயிரு என்று சொல்லி என் நண்பர் என்னை மேடைக்கு அழைத்துச் சென்றார். அப்போதுதான் நடிகர்களெல்லோரும் என்னைக் கூர்ந்து கவனித்தார்கள். 'பலே ஷோக்கா இருக்காரு' என்று கூறினார்கள். நான் தழைதழைத்து நடந்து- சிம்மாசனமேறி கையில் வீணை யேந்தினேன். ஸரஸ்வதி தோத்திரம் பாடப்பட்டது. திரை எழுந்தது. என்னைப் பார்த்த அளவில் ஒரே கரகோஷம் ஜனங்களிடையே கிளம்பி என் காதில் ஒலித்தது. கூட்டம் அபாரம். எள் போட்டால் எள்விழ இடமில்லை. எனக்குத் தலை



சுற்றியது. சூத்திரதார் என்னைப் பார்த்து வழக்கமானபடி ஸ்தோத்தரித்து மங்களவரம் கேட்டதும்-நான் எனக்குச் சொல்லிக் கொடுத்திருந்த ஸமஸ்கிருத ஸ்லோகத்தை ஜாக்கிரதையாய், நிதானமாய், கணீர் என்று எல்லோருக்கும் கேட்கும்படியாகச் சொல்லி மங்களவாக்கு அளித்ததும் சூத்திரதாரர் தன்யனானேன் என்று சொல்வதற்குமுன், வானளாவ கரகோஷம் எழுந்தது. திரை விழுந்தது. என் நண்பர் என்னைக் கட்டித் தூக்கி வாரித்தன்மேல் தாங்கி உள்ளே எடுத்துச் சென்றார். மான்பூண்டியா பிள்ளை ஓடிவந்து ஆகாகா என்ன பையன் எப்படி இவனைக் கண்டுபிடித்து நம்மிடம் சேர்த்தீர்-இனி நாடகம் இனிது முடியுமென்று நண்பரிடம் கோஷித்து என்னை அணுகிக் கட்டிக் கொண்டு தட்டிக்கொடுத்தார். எனக்கு அப்போதுதான் உயிர் வந்தது. மான்பூண்டியாபிள்ளை என்னை அதுவரை கண்டு கொள்ளவில்லை. என்னைத் தயாரித்தது அவருக்குத் தெரியாது. என்னையாரென்று கேட்டார். தகப்பனார் பெயரை கூறினேன், திகைத்துவிட்டார். என் தகப்பனாருக்கு அவர் ரொம்ப வேண்டியவர். அவரிடம் பக்தியும், மரியாதையும் கொண்டவர். அவருக்கு இது பிடிக்காது என்று பிள்ளைக்குத் தெரியும். என்ன காரியம் செய்து விட்டீர் என்று தலையிலடித்துக் கொண்டு மனம் நொந்தவராய் என் நண்பரையும் என்னையும் விட்டுச்சென்றார். நான் நாடகம் முடிவடையும் வரை தங்காமல் வேஷம் கலைந்ததும் கலையாமலும் வீடுபோய்ச் சேர்ந்தேன். ஒருவருக்கும் தெரியாது. ஆனால் மறுநாள் ஊரே என்னைப்பற்றித்தான் பேசியது. என் தகப்பனார் காதுக்கும் எட்டியது. உடனே வீட்டைவிட்டு ஓட்டம் எடுத்தேன். மூன்றுநாள் அக்ஞாத வாசம். தகப்பனார் மனம் இளகி நான் திரும்பி வந்தால் போதுமென்று சொன்னதைக் கேள்விப் பட்டதும் தான் வீடு திரும்பினேன்!

இதுதான் பிற்காலத்தில் நான் நாடகத்துறையில் தைரியமாக இறங்கி மேன்மேலும் அபிவிருத்தியடைந்து எந்த மேடையிலும் சபைக்கோழையில்லாமல் நடிக்கவும், மற்றவர்களை நடிக்கப்படிக்கவும் அஸ்திவாரமாகும். பின்னர் பல நாடகங்களில் படிப்படியாக நடித்தேன். ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களின் அற்புதமான அமைப்பை யும், உணர்ச்சி ததும்பும் வசனங்களையும், பாத்திரங்களின் குணாவிசேஷங்களையும் ஊன்றிக் கவனித்த நான் தமிழ் நாடகப் பணியிலிருந்து ஆங்கில நாடகங்களில் முக்கியமாக ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் ஈடு பட்டு, அதன் முக்கிய நாடகங்களாகிய 'ஹாம் லெட்', 'ஒதெல்லோ', 'வேனிஸ் வர்த்தகன்' என்ற 'ஷைலாக', 'மாக்பெத', 'சிம்பலைன்', முதலியவைகளை நண்ப நடிகர்களின் உதவியால் நடத்தியும் அதில் பிரதமப் பாகங்களை ஏந்தி நடிக்கவும் முன்வந்தேன். நடிப்பதைக் காட்டிலும் பிறருக்குச் சொல்லிக் கொடுத்துச் சரியாக நடிக்கச் செய்து பார்ப்பதில்தான் எனக்கு மிகவும் பிரியம். திருச்சிராப்பள்ளி உயர்தரக் கல்லூரியில் அத்தியராகவிருந்த பூஜ்யர் அல்லென் எப், கார்டினர் துரையவர்கள் வேண்டுகோளுக் கிணங்கி ஷேக்ஸ்பியர் சங்கமொன்று கல்லூரியில் என் மேல் பார்வையில் நிறுவி, அநேக நாடகங்களைத் தயாரித்து நடத்தினேன். ஒதெல்லோவின் பாத்திரத்தை ஒரு மாணவனுக்குக் கொடுத்து வெகு சிரமப்பட்டு பழக்கி வந்தேன். நாடகம் நடக்க வேண்டிய தினத்திற்கு ஒரு வாரமுன்பு கடைசி ஒத்திகைக்கு வந்திருந்த கார்டினர் துரை நடந்ததைக் கவனித்த பிறகு என்னைத் தனியே வரவழைத்து நான் தயாரித்த பையன் நன்றாய் பயிற்சியளிக்கப்பட்டிருந்தபோதிலும் நான் நடித்து காட்டியவிதம் அபாரமாயிருந்த தாகவும் தனக்கும் சபையோருக்கும் ஷேக்ஸ்பியர் மகாகவியின் பெருமையைச் சுவைத்து அனுபவிக்க நானே ஒதெல்லோவாக



நடிக்க வேண்டுமென்றும் வற்புறுத்தினார். ஆகவே நானே அப்பாத்திரமாக நடித்தேன். கார்டினர். துரையும், உபாத்தியாயர்களும் மாணவர்களும், ஐரோப்பியர்களுமடங்கிய சபையினால் பெரிதும் போற்றப்பெற்றேன்.

மனைவியின் கோபம்

ஆனால் சபையிலிருந்து நாடகத்தைப் பார்த்த எனது (காலம் சென்ற) தர்ம பத்தினியார் என்னுடன் மூன்று நாள் முகங்கொடுத்துப் பேசவில்லை. காரணம் வினோதமாயிருக்கும். நான் ஒதெல்லோ பாகத்தில், குற்றமற்ற பெண்ஜாதியான டெஸ்டிமானா வின் மேல் அநியாயமாகச் சந்தேகம் கொண்டு அவளைப் படுக்கையில் மூச்சுத்திணற அமுக்கிக் குரூரமாக, கொலை செய்ததைப் பார்த்ததினால், எனது மனைவியார் என்னைப் பார்க்கும் போதெல்லாம் ஒரு வஞ்சக, ஈவு இரக்கமில்லா, கொலைகாரப் பைசாசம் போல் தோன்றினதென்றும், நாடகமாக நடித்தாலும் கூட இவ்வளவு சாக்ஷாத்காரமாய் நடிக்கிற தன் புருஷன் ஒரு சமயம் தன் வாழ்க்கையிலே இப்படியும் நடக்கக் கூடியவரோ என்ற எண்ணம் உதித்ததுந்தான்! கார்டினர் துரை மகிழ்ந்து பைபிள் எடிஷன் (Bible Edition) என்று சொல்லப்படும் உயர்ந்த தோலால் மூடப்பட்ட ஒரு முழு ஷேக்ஸ்பியர் நாடக புஸ்தகத்தில் என் நடிப்பை ஸ்தோத்திரம் செய்து தனது கையினாலேயே எழுதி கையெழுத்திட்டுப் பரிசாக அளித்தார். அது இப்பவும் என்னிடம் மிருக்கிறது.

அடுத்த வருஷம் (1919) அதே கார்டினர் துரையவர்கள் என்னை ஹாம்லெட்டாக ஷேக்ஸ்பியரின் ஹாம்லெட் நாடகத்தில் பார்க்க வேணுமென்றும், அதை உடனே தயாரிக்கவும் கேட்டுக் கொண்டார். அங்ஙனமே செய்தேன். அதிலும் புகழ் பெற்றேன். மாணவர்களும் உப நடிகர்களும் சேர்ந்து என்னைக் கௌரவப்படுத்தி ஷேக்ஸ்பியர் காவ்ய மூலமும் உரையும் அடங்கிய ஈர்விங்கு (Irving) 8 பாகங்கள் கொண்ட விலை உயர்ந்த அரிய புஸ்தகத்தை அன்பளிப்பாகக் கொடுத்தார்கள்.

மீசைக்கு ஆபத்து

இந்த நாடகத்தில் நான் மறக்க முடியாத ஒரு சம்பவம் நடந்தது. நான் அக்காலத்தில் நன்கு வளர்ந்த மீசை வைத்திருந்தேன். அதில் எனக்கும் மோகம் அதிகம். பெருமையும் கூட, என் வழக்கம் போல், நடிகர்களுக்கெல்லாம் வேஷங்கள் போட்டுச் சீர்படுத்தி, வெளியே செய்யச் சொல்லியிருந்த ஏற்பாடுகளைக் கவனித்தபின் என்வேஷத்தை நானே போட்டுக் கொண்டிருந்தேன். அப்போது அங்கு வந்த கார்டினர் துரை என்னைப் பார்த்து இதென்ன மீசை வைத்துக் கொண்டிருக்கிறாயே. அத்துடனா 'ஹாம்லெட் ஆக்ட் செய்வது' என்று வினவினார். நான் சிரித்துக்கொண்டு அதற்கென்ன செய்வது. அருமையாக வளர்த்து வந்த மீசையை ஒரு நாள் கூத்துக்காக எப்படி எடுப்பது என்றேன். அதற்கு அவர் ஹாம்லெட் மீசையுடன் இருப்பது பொருத்தமில்லை. அந்த ஆக்ட் செய்பவர்கள் நான் பார்த்தவரை மீசையுடன் இருந்ததில்லை. எடுத்து விட்டால் பின்னே வளருகிறது' என்றார். நான் மறுபடியும் 'ஏன் ஹாம்லெட் வயது வந்தவன்தானே. அவனுடைய சகாக்கள் மீசையும், தாடியுங்கூட வைத்திருக்கும் போது ஹாம்லேட்டுக்கு மட்டும் மீசைவளராமல் இருந்திருக்குமா? இருந்தாலேன்னா ' என்றேன். கடைசியாக அவர் அதென்னமோ- மீசை இல்லாமலிருந்தால் ஹாம்லெட்டின் தோற்றம் Classical (உயர்தரக்காவிய லக்ஷணம் பொருந்தியதாக) ஆகவிருக்கும். உன்னுடன் தர்க்கம் செய்ய சமயமில்லை. உன் இஷ்டம் என்று சொல்லிப் போய்விட்டார். நான் எடுக்கப் பிரியப்படவில்லை. அப்போது நான்



வெளியே எல்லோரும் மீசையுடன் பார்த்திருக்கிறார்கள். எப்படி மீசையில்லாமல் நாடகம் முடிந்து வெளியே முகத்தைக் காட்டுகிறது. மீசையிருக்கட்டுமென நிச்சயித்து வேஷத்தைப் போட்டு முடித்தேன். திடீரென்று ஒரு யோசனை. எடுத்துதான் பார்ப்போமே என்ற எண்ணம் தோன்றிற்று. கைப்பெட்டியிலிருந்த க்ஷவரக் கத்தியை எடுத்தேன். அடுத்த நிமிஷம் மீசை மறைந்தது. எனக்கு என்னையே அடையாளம் தெரியவில்லை. தோற்றமே மாறி, ஒரு தனியழகுடன் பிரகாசிக்கக் கண்டேன். கார்டினர் துரை சொன்னது சரிதான் என்று உணர்ந்தேன். எனக்கு உதவி செய்து கொண்டிருந்த ஒரு முஸ்லிம் வாலிப வேலையாள் நான் மீசையெடுத்த சமயம் வெளியே போயிருந்தான். திரும்பினதும் என்னை அடையாளம் தெரியாமல் யாரோ வேறு நடிகர் என் சாமான்களைக் கையாளுவதாக நினைத்து, 'யாரய்யா அய்யர் சாமானைத் தொடுவது ஐயர் கோபிப்பார் போங்கள்' என்றான். நான் திரும்பி என்னைப் பார்த்துச் சிரித்து,' 'கியா- சோட்டா-முஜே தேதியாணம்' என்று கேட்க அவன் அதிர்ச்சி கொண்டு, 'கியா ஸாகெப் ஐஸாகர்தியா' என்று சொல்லி வாஸ்தவமாகவே கண்ணீர் விட்டான். திரை எழுந்தது. என்னைப் பார்த்தவர்கள் ஏது எப்.ஜி. ஹாம்லெட் என்று போட்டிருக்கிறதே இவர் யார் புதிசு என்று ஒருவரையொருவர் வினவினார்கள். நான் பேச ஆரம்பித்ததுந்தான் என் குரலைக் கொண்டு என்னைக் கண்டு பிடித்தார்கள். ஒரே கரகோஷம். கார்டினர் துரைக்குத் தனது வெற்றியின் காரணமாகக் குதூகலம். என் சம்சாரத்திற்கும் எனக்கும் மறுபடியும் சச்சரவு. ஒரு நாள் கூத்திற்கு மீசையைச் சிறைத்துக் கொண்டார் என்ற பழமொழி உங்களுக்குப் பொருந்தும். போதும்-போங்கள்-உங்கள் நாடகத்துக்கு எல்லையேயில்லை-என்றாள். இதன் பிறகு சென்னையில் ஷேக்ஸ்பியர் அமெடியூர்ஸ் என்ற பெயருடன் நான் அங்கு 1926-1927-வது வருஷங்களில் வேலை பார்த்து வந்தபோது ஒரு சபை அமர்த்தி -ஷைலாக்காகவும்- மக்பெதாகவும் -விக்டோரியா பப்ளிக் ஹாலில் நடத்தின நாடகங்களில் நடித்து மாணவர்களையும் கூட நடிகராகப் பழக்கினேன். ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களைப் பரிட்சைக்காகப் படிக்கும் மாணவர்கள் எவ்வளவு பிரயாசை பட்டுப் படித்தாலும் அந்நாடகங்களை நாடக ரூபமாக நடித்துப் பார்த்தால் ஏற்படும் அறிவு வெறும் படிப்பினால் ஏற்படாது என்று என்னுடன் நடித்த மாணவர்கள் அறிந்து கொண்டார்கள். இந்த உண்மையை எல்லாக் கல்லூரிகளும் அறிந்து நடைமுறையில் கையாண்டால், மாணவர்களுக்கு அறிவு விருத்யாவதுடன், நாடகக்கலையும் வளர்ந் தோங்கு மென்பது நிச்சயம்.

சபாக்கள் ஆரம்பம்

நான் மறுபடியும் தமிழ்நாடகங்களில் ஈடுபட்டது 1941-வருஷம் முதல்தான். அந்த வருஷம் சுகுண விலாச சபையார் திருச்சிக்கு விஜயம் செய்து சில நாடகங்களை வெகு அழகாக நடத்திக் காட்டினார்கள். அப்போது நமது அன்பிற்குரிய நாடகப் பேராசிரியர் பி.சம்பந்த முதலியாரும் அவருடன்திறமுடன் ஸ்திவேஷத்தில் நடித்துவந்த காலம்சென்ற ரங்கவடிவேலு முதலியார், காலம்சென்ற கிருஷ்ணஸ்வாமி அய்யர், டாக்டர் ஸ்ரீநிவாச தாமோதர முதலியார் முதலியவர்களுடைய சினேகமும் எனக்கு கிடைத்தது. சுகுண விலாச சபையார் சென்றதும், திருச்சிராப்பள்ளியில் அச்சபையின் அமைப்பின் விதத்தைப் பின்பற்றி ரஸிகரஞ்சனிஸபை என்ற பெயருடன் கலாரசிகர்கள் கொண்ட நாடகச் சபையை ஆரம்பித்தேன். இச்சபை இன்றும் 32-வருஷகாலமாய் நாடகக்கலைக்குத் தொண்டு செய்துவருகிறது. அதில் திரு.சம்பந்த முதலியாரின் எல்லா



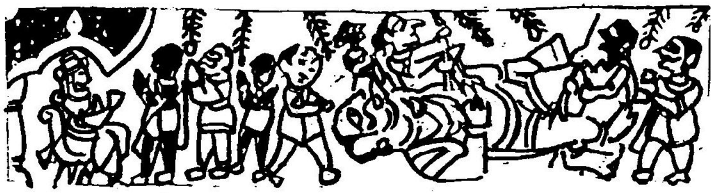
நாடகங்களும் போடப்பட்டிருக்கிறது. புராண நாடகங்களும், சமூக நாடகங்களும் மாதா மாதம் போடப்பட்டு மக்களிடையே நாடகக் கலை ஆர்வம் கீழே விழுந்திருந்த சமயம் அதை மேல்ஸ்தானத்திற்குக் கொணர்ந்து தலை நிமிர்ந்து நிற்பதற்கு உதவியாக எங்கள் சபா இருந்து வந்திருக்கிறது. எல்லா நாடகங் களிலும் 1937-ஆம் வருசம் வரை நானே தலைவன் பாத்திரத்தில் தோன்றியுள்ளேன்.

M.K.T. பாகவதர்

இச்சபாவில்தான் தற்காலத்தில் சினிமாத் துறையில் க்யாதி பற்றிருக்கும் ஸ்ரீM.K.T.தியாகராஜ பாகவதர் முதன் முதலில் நாடக மேடையில் என்னால் அரங்கேற்றப் பட்டார். நான் ஹரிச்சந்திர னாகவும், அவர் லோகி தாஸனாகவும் நடித்தோம். நானே அவருக்குச் சொல்லிக் கொடுத்து, வேஷம் போட்டு என்னுடன் நடிக்கச்செய்தேன். அப்பொழுதே அவருக்குக் நல்ல பெயர் ஏற்பட்டது. பின்னால் என்னுடன் சில வருஷங்கள் பழகி நாங்கள் நடத்திய வள்ளிபரிணயத்தில் சுப்பிரமணியர் வேஷம் அவருக்குக் கொடுத்து பொதுஜன ஆதரவையும் ஆசியையும் அடையச் செய்து நாடகத் தொழிலில் ஈடுபடுத்தினோம். என்னால் பயிற்சி கொடுக்கப்பட்ட இசை நாடக ஒளி பாகவதரைத் தற்காலிகமாகப் பிரிந்திருப் பதும், என் மனதிற்குப் பெரும் வேதனையைத் தருகிறது.



நாடகத்தில் நகைச்சுவை



டி.என்.சிவதாணு

நகைச்சுவை யென்பது நாடகத் திற்குரியது. நகைச்சுவை இல்லாத பேச்சு, கதை முதலியவைகளை உப்பில்லாத உணவுக்கு ஒப்பிடலாம்.

நவரஸங்களில் ஹாஸ்ய ரஸத்தைத்தான் எல்லோரும் பெரிதும் விரும்புகிறோம். நகைப்பு மனித உடலுக்கு மிகவும் ஆரோக்கியமான மருந்து என்று எனது வைத்திய நண்பர் அடிக்கடி என்னிடம் சொல்லுவார்.

சதா வறுமையில் அடிபட்டு, வாடி, வதங்கித் துக்கசாகரத்தில் மூழ்கி வாழ்க்கை அலையில் தத்தளித்துக் கொண்டிருப்ப வனையும் அணுகுண்டுகளை வீசி உலகத்தை அழித்துத் தரைமட்டமாக்க நினைக்கும் கடூர சித்த முடையவனையும், தன் வசப்படுத்தும் காந்த சக்தி படைத்தது நகைச்சுவை.

முக்கியமாக நாடகத்தில் நகைச்சுவை நடிகருக்கு வேலை இல்லாவிட்டால் அதை ஒரு பெருங்குறையாகவே கருதவேண்டும்.

ஒரு நாடகத்தில் கதை, வசனம், நடிப்பு, சீன், உடை முதலியவைகள் இருந்து, நகைச் சுவை இல்லாமலிருந்தால் என்னய்யாயிது, எல்லாம் நன்றாகத்தானிருக்கிறது. சிரித்து மகிழ்வதற்கு ஒன்று மில்லையே! என்று ரஸிகர்கள் கூறுவார்கள்.

பொதுவாக ஒரு நாடகத்தில் நடிக்கும் மற்ற நடிகர்களைவிட ஹாஸ்ய நடிகர்கள் வெகு எளிதில் மக்களின் மனதில் இடம் பெற்று விடுவார்கள்.

ஆபாசமானதும், கீழ்த்தரமானதுமான ஹாஸ்யங்களை நடித்துக் காட்டினாலும் மக்கள் சிரித்து மகிழத் தயங்குவதில்லை.

நாடகமேடையில், ஹாஸ்யமென்ற பேரால் சிலர் ஹாஸ்யரஸத்தை அளிப்பதை விட்டு, அதை அழித்து வந்தார்கள். வள்ளி நாடகத்தில் வேடனாகவரும் சுப்பிரமணியக் கடவுளிடம் தினைப்புனக் காவலன் ஆங்கிலத்தில் பேசுவதும், கிருஷ்ணலீலா நாடகத்தில் கோபிகளிடம் ராமனாக நடிக்கும் ஹாஸ்ய நடிகர் ஆபாசமாகப் பேசுவதும், அர்த்தமற்ற இடங்களில் முகத்தையும் உடம்பையும், நாணிக்கோணி அங்க சேஷ்டைகள் செய்வதும் சிறந்த ஹாஸ்ய மென்று கருதி வந்த காலமுமுண்டு.

நாடகத்தில் சம்பந்தமில்லாத ஹாஸ்யக் காட்சிகளைப் புகுத்தி கதையின் தொடர்ச்சியை ரஸிகர்கள் மறந்துவிடும்படி செய்தும் வந்தார்கள். மனைவியின் கையினால் அடிபடுவதையும், கள்ளக் காதல் புரிந்து திண்டாடுவதையும் சிறந்த ஹாஸ்யமென்று சொல்ல முடியுமா?

ஹாஸ்ய நடிகர்கள் செய்வதெல்லாம் ஹாஸ்யமாகாது. நாம் எது செய்தாலும், மக்கள் ரசிக்கிறார்கள் என்ற காரணத்தால் ஆபாசத்தில் இறங்கிவிடக்கூடாது.

கூடுமான வரை கதையில் ஹாஸ்ய பாத்திரங்களை உற்பத்தி செய்து, கதையின் சுவையைக் கெடுக்காமல் அந்தப் பாத்திரங் களை விருத்தி செய்ய வேண்டும். நாடகத்தின் நடுவில் தனி ஹாஸ்யங்களை நடித்துக் காட்டுவதைவிட தனியாக ஹாஸ்ய நாடகங் களை நடத்துவது நலம்.

கதையில் வரும் சம்பாஷணைகளில் ஹாஸ்யம் கலந்திருக்கச் செய்வது மிகவும் ரசிப்புத் தன்மையைக் கொடுக்கும்.

நாடகத்தைப் பார்க்கவரும் மக்கள் சலிப்படைந்து ஹாஸ்யரஸத்தின்மேல் வெறுப்பு அடையக்கூடிய அளவு அந்தப் பாகங்களை நடித்துக் காட்டுவது பெருங் குற்றமாகும்.



சமீபத்தில் ஒரு நாடகத்தை நான் பார்க்கும் போது, ஹாஸ்யம் அளவுக்கு மீறி எல்லையைக் கடந்து, மக்கள், போதுமென்று கூச்சலிடும்படியான நிலைமையிலிருந்தது. ஹாஸ்யம் அளவுமீறி கதையை ஜனங்கள் மறந்து விடும்படியாக அமைத்திருந்தது அந்நாடகம்.

ஆகவே நாடகமேடையில் ஹாஸ்யம் அருவறுக்கத்த முறையில் இல்லாமலும், கதையின் சுவையைக் கெடுக்காமலும் அங்கசேஷ்டைகளைச் செய்வது சிறந்த ஹாஸ்யப் நடிப்பு என்று கருதாமலும், இயற்கையாகவும், கதையில் ஏற்படுத்தியிருக்கும் ஹாஸ்ய பாத்திரத்தின் தன்மையை உணர்ந்தும் நடித்தால் அதுவே சிறந்த ஹாஸ்யமாக விளங்குமென்பது திண்ணம்.



நாடகக்கலை வளருமா ?.

ராஜா - முத்துக்கண்ணன்





இடைக்காலத்தில் வீழ்ச்சியுற்றிருந்த நாடகக்கலை மீண்டும் புத்துயிர் பெற்று சிறிதுகாலமாக முன்னேறிவருகிறது என்பது உண்மைதான்; ஆயினும், தமிழ்நாடக உலகை நெருங்கிச் சிறிது நுணுக்கமாகக் கூர்ந்து நோக்கினால் வெளிப் பார்வைக்கு நாடகக் கலை வளர்ச்சியுற்று வருவதுபோல் காணப் பட்டாலும், அக்கலையை நசிக்கச் செய்வதற்கான இடையூறுகள் பல சூழ்ந்திருப்பது நன்கு தெரியவரும்.

யுத்தகாலத்தில் பணப் புழக்கம் அதிகமாக ஏற்பட்டதால், மற்ற வியாபாரங்கள் -தொழில்கள் பெருகியதுபோல், நாடகத் (கலையல்ல) தொழிலும் தலைதூக்கத் தொடங்கியது. சினிமா முதலிய களியாட்டங் களுக்கு ஏராளமான மக்கள் வந்து அதிக வசூலானது போல், நாடகங்களுக்கும் திரள் திரளாக மக்கள் வந்து பணவசூல் பெருகியது. நாடகக்கலையைப் பற்றிய ஞானமே சிறிதும் இல்லாதவர்களுங் கூட, ரூபாய் அணா பைசாவில் குறியாக மூன்று நான்கு வருஷங் களாக நாடகக் கம்பெனிகளை ஏற்படுத்தி நாடகங்களை நடத்தி வருவதின் காரணம் மேற்குறித்த பணவருவாய்தான்.

சுமார் இருபது வருஷங்களுக்கு முன்வரை ஒருவிதமாக ஊசலாடிக்கொண்டு வந்த நாடகக்கலை, சினிமாவின் செல்வாக்கு நம் நாட்டிலும் வேரூன்றத் தொடங்கிய பின், பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டது என்பது மறுக்க முடியாத உண்மையாகும். ஒழுங்காக நடக்கக் கூடிய நாடகங்களைவிட, நாடகக் கலையையே கொலை செய்யும் முறையில் நடந்து வந்த ஸ்பெஷல் நாடகங்களுக்குப் பணவசூல் அதிகமாக இருந்தது.ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் ஒழுங்கீனமாக நடைபெற்றதால் பிற்காலத்தில் அவைகள் உருப்படவில்லை. நன்றாக வளர்ந்து வந்த பல கம்பெனிகள் ஒன்றின் பின் னொன்றாக மறையலாயின. நாடக மேடைகளை விட்டு நடிகர்கள் பலர் சினிமாவில் சேர்ந்து நடிக்க முற்பட்டனர்.

சினிமாவால் நாடகக் கலை பெரிதும் பாதிக்கப்பட்ட நிலையிலும், நாடகங் களுக்குப் பொது மக்கள் போதிய ஆதரவு காட்டாமல் போய்விட்ட நிலையிலும், மனஞ்சோர்வுறாது விடாப்பிடியாகத் தங்கள் கம்பெனிகளை நடத்தி நாடகக் கலைக்கு உயிர் ஊட்டி வந்தவர்கள் மதுரை ஸ்ரீதேவி பாலகான விநோத சபா, மதுரை ஸ்ரீ பாலஷண்முகானந்தா சபா போன்ற இரண்டொரு கம்பெனியார்தாம். நாடகங்களைத் தங்கள் வாழ்க்கை வருவாய்க் குரிய தொழிலாக மட்டும் கருதாது, கலை வளர்ச்சிக்கான சேவையாகவும் எண்ணிக் கலைவளர்த்த மேற்குறித்த கம்பெனியாருக்குத் தமிழ் மக்கள் நன்றி செலுத்த வேண்டும்.

பணவசூல் அபரிமிதமாக அதிகரித் துள்ள சமயத்தில் நாடகக் கம்பெனிகள் ஏற்படுத்தி நவநவமாக நாடகங்களை நவீன முறையில் நடத்தி வருவதென்பது அவ்வளவு பெரிதல்ல. நாடகங்களுக்கு ஆதரவே இல்லாத காலத்தில் பலவிதமான சோதனைகளையும் சமாளித்துக்கொண்டு நாடகங்களைக் கலையு ணர்ச்சியோடு நடத்தி வந்ததுதான் பாராட்டத் தக்க சேவையாகும்.

நாடகக்கலை இன்று உண்மையில் புத்துயிர் பெற்றிருக்கிறதென்றால், மேற் குறித்த மதுரை ஸ்ரீ தேவி பாலகான விநோத சபா, மதுரை ஸ்ரீ பால ஷண்முகானந்த சபா ஆகிய கம்பெனிகள் தொடர்ந்து செய்த நாடகக்கலா சேவைதான் மூலக்காரணமாகும், அக்கம்பெனிகள் உழுது எருவிட்டுப் பண்படுத்தியுள்ள நாடகக்கலை நிலத்தில்தான் புதிய கம்பெனிகள் விதை விதைத்துச் சுலபமாக விளைவை-பலனை-அனுபவித்து வருகின்றன என்றால் அது மிகையாகாது.



நாடகக்கலைக்கு இன்று ஏற்பட்டிருக்கும் இன்னல்கள் பல.

முதலாவதாக, நாடகங்கள் ஒழுங்காக நடத்தப்படுவதற்குரிய தியேட்டர்கள் நம் நாட்டில் இல்லை. நாடகக் கொட்டகைகளாயிருந்த சிலவும் சினிமா தியேட்டர்களாய் மாறிவிட்டன. தமிழ்நாட்டில் சில இடங்களில் நாடகக் கொட்டகைகள் (அடிக்கடி அவை சினிமாத் தியேட்டர்களாகவும் மாறுமாம்) இருந்து வருவதாகத் தெரிகிறது. மற்றப்படி, நவீன முறையில் அமைந்த நல்ல நாடகக் கொட்டகைகள் இன்னும் ஏற்படாமல் இருந்து வருவது பெருங் குறையாகும்.

லண்டன், பிரான்ஸ், ஜெர்மனி, ரஷ்யா, இத்தாலி முதலிய இடங்களில் நாடகக் கம்பெனிகளும் நடிகர்களும், நாடகக் கொட்டகைகளும் ஏராளமாக இருக்கின்றன. அமெரிக்காவைப் பற்றியோ சொல்ல வேண்டியதில்லை. நவநாகரிகத்தின் உச்ச நிலையிலிருக்கும் அக்கண்டத்தில் நாடகக்கலை முதலியனவும் உன்னத ஸ்தானத்தில் இருந்து வருவதில் ஆச்சரியமில்லை. அங்கு நியூயார்க்கில் மட்டும் 50,60 நாடகக் கம்பெனிகள் இருக்கின்றனவாம். நாடகக் கம்பெனிகளை நடத்தும் முதலாளிகளே பெரும்பாலும் நாடகக் கொட்டகைச் சொந்தக்காரர்களாகவும் இருக்கிறார்களாம். நிரந்தரமாக ஒரே தியேட்டரிலிருந்து நாடகங்கள் நடத்தும் நாடகக் கம்பெனிகள் என்றும், ஊர்ஊராகச் சென்று நாடகங்கள் நடத்திச் சுற்றிவரும் கம்பெனிகள் (Touring Drama Theatres) என்றும் இருவிதமாக இருக்கின்றனவாம். இவ்விருவித நாடகக் கம்பெனிகளும் நாடகங்களை அடிக்கடி மாற்றுவதில்லையாம். ஒரு நாடகத்தையே ஒரு வருஷத்துக்குத் தொடர்ந்து நடத்துவார்களாம். சாதாரணமாக, யாரேனும் ஒரு நாடகம் பார்க்கவேண்டுமானால் ஒரு வாரத்துக்கு முந்தியே சீட் ரிசர்வ் செய்ய வேண்டுமாம்.

நம்நாட்டில் கம்பெனிகளை நடத்தும் முதலாளிகள் நூற்றுக்கணக்கில் நடிகர்களையும், ஓவியர் பின்னணி வாத்தியக்காரர்கள் முதலியவர்களையும் வைத்துப் பராமரிக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் இருந்து வருகிறது. நாடகக்கம்பெனி முதலாளிகளே தாமே நடிகர், நடிகையர் முதலியவர்களுக்குத் தக்க பயிற்சியளித்துப் பயன்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும். இவ்விதம் செய்வதில் எவ்வளவோ கஷ்ட நஷ்டங்கள் இருக்கின்றன. அதிலும், உணவு, உடை பஞ்சமிகுந்த இந்த ரேஷன்காலத்தில் நாடகக்கம்பெனி நிர்வாகம் மிகச் சிரமமானது. இவ்வளவு தொல்லைகளையும் சமாளித்துக் கொண்டு ஒழுங்காக நாடகக் கம்பெனிகளை வைத்து நடத்துபவர்களுக்கு ஏற்படும் இடையூறுகளை எண்ணிப் பார்த்தால் பரிதாபமே உண்டாகிறது. ஒரு நாடகக் கம்பெனிக்காரர் பணச்செலவு செய்து வாத்தியார்களை வைத்து நடிப்பு, சங்கீதம் முதலியவைகளைக் கற்றுக் கொடுத்து, நடிகர்களையும் பின்னணி சங்கீத வாத்தியக்காரர்களையும் தயார் செய்து வைத்திருந்தால், இன்னொரு நாடகக் கம்பெனிக்காரர், தரகர்களைக் கொண்டு தமக்கு வேண்டிய நடிகர், வாத்தியக்காரர் முதலியவர்களைத் திருட்டுத்தனமாக வெளியேற்றிக்கொண்டு போகும் கொடிய வழக்கம் முன்மட்டுமல்லாமல், தற்போதும் இருந்து வருகிறது. நடிகர் முதலியவர்களும் தாங்கள் நன்றாகப் பயிற்சி பெற்றுக் கொண்டு நடித்து ஒருவிதமாகப் பெயர்வாங்கத் தொடங்கியதும், சொல்லிக்கொள்ளாமல் தாங்களாகவே வேறு கம்பெனிகளுக்குப் போய்விடுவதுண்டு. இருக்கும் கம்பெனியில் சரியான பராமரிப்பின்றி, போதிய சம்பளமுமில்லாமல் போனால், நடிகர் முதலியவர்கள் தங்கள் சௌகரியத்தை நாடி வேறு



கம்பெனிகளுக்குப் போவதை அநியாயமென்று சொல்ல முடியாது. ஆனால், இருக்குமிடத்தை விட்டுப் போக விரும்பும் நடிகர் முதலியவர்கள், தாங்கள் போவதற்கான காரணத்தை முதலாளியிடம் சொல்லி, ஒப்பந்தத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளபடி, இரு சாராருக்கும் பாதகமில்லாதபடி காலதவணை கொடுத்துத் தங்கள் வேலையை ராஜினாமா செய்து நட்பு முறையிலேயே விலகிக் கொள்வது நல்லது. பல நாடகக்கம்பெனி முதலாளிகள் நடிகர்களையும் மற்றவர்களையும் அடிமைகளைப்போல் கேவலமாகவும் கொடுமையாகவும் நடத்தி வருகிறார்கள் என்பதையும் நாம் அறியாமலில்லை. அதே சமயத்தில் நல்ல விதமாக உணவு உடையளித்துப் பராமரித்து, கண்ணியமாக நடத்தக்கூடிய கம்பெனியாரிடமுள்ள நடிகர் முதலியவர்கள்கூட, பிற நாடகக் கம்பெனி முதலாளிகளின் ஆசை வார்த்தைகளில் மயங்கி வெளியே போய்க் கஷ்டப்படுவதை அநுபவத்தில் பார்க்கிறோம். நாடகக் கம்பெனி முதலாளிகள் போட்டியுணர்ச்சியால் கையாளும் மேற்குறித்த கொடியமுறை நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் பாதகம் செய்வதாகும். நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்கு மட்டுமல்லாமல் தங்கள் தொழில் முறைக்கும் பாதகம் ஏற்படாமல் இருக்க வேண்டுமென்று விரும்பினால் நாடகக்கம்பெனி முதலாளிகள், நடிகர் முதலியவர்களைத் திருட்டுத்தனமாக வெளியேற்றிச் செல்லும் கொடிய வழக்கத்தை அறவே விட்டொழிக்க வேண்டியது அவசியம். இன்னொரு நாடகக் கம்பெனியிலிருந்து தாங்களாகவே வந்து சேரக் கூடிய நடிகர் முதலியவர்களைக் கூடுமான வரை சேர்த்துக் கொள்வதில்லை என்று ஒவ்வொரு நாடகக் கம்பெனிக்காரர்களும் கங்கணங் கட்டிக்கொள்ளவேண்டும். ஒழுங்காக ஒப்பந்தத்தை ரத்து செய்து கொண்டு சம்பள உயர்வு முதலியவைகளைக்கருதி நல்ல விதமாக வரக்கூடிய நடிகர் முதலியவர்களை வேண்டுமானால் சேர்த்துக் கொள்ளலாம். சினிமாவினால் நாடகக்கலை ஒன்றும்பாதகமடையாது என்று விஷயமறிந்தவர்கள் கூடச் சொல்லிவருகிறார்கள். நாடகங்களில் நடிக்கும் நல்ல நடிகர்களையும் பின்னணி வாத்தியக்காரர்களையும் சினிமா பட முதலாளிகள் ஏராளமாகப் பணங்கொடுத்துக் கொண்டு சென்று விடுகிறார்கள். நாடகக்கம்பெனியில் 50 ரூபாய் வாங்கும் ஒரு நடிகைக்கு மாதம் 600 ரூபாய் கொடுப்பதாகச் சொல்லி ஒரு படமுதலாளி கூப்பிட்டுக் கொண்டால், நடிகர்கள் சினிமாவுக்குப்போக ஆசைப்படுவார்களா? நாடகக்கலை வளரவேண்டுமே என்று சொற்ப ஊதியம் பெற்றுக் கொண்டு நாடகக் கம்பெனியில் இருப்பார்களா? இன்று நாடகக் கம்பெனிகளில் இருக்கும் நடிகர்கள் முதலியவர்கள் பெரும்பாலோர் சினிமாவில் சேர அவர்களுக்குச் சந்தர்ப்பம் கிடைக்காமையால் இருக்கிறார்களே யொழிய, வேறில்லை. தற்காலத்தில் நாடகத்தில் சேர விரும்புவர்கள் பலர் நாடகக் கம்பெனியில் இருந்து பயிற்சி பெற்றுக் கொண்டு, சந்தர்ப்பம் பார்த்துச் சினிமாவில் சேரும் நோக்கங்கொண்டவர்களேயாவர். நடிப்புப் பயிற்சி முதலியவை பெறுவதற்கு நம் நாட்டில் தனியாகப் பயிற்சிக்கூடங்கள் இல்லாமையினாலேயே, சினிமாவில் சேர விரும்புவோர் நாடகக்கம்பெனிகளைத் தங்கள் பயிற்சிச்சாலைகளாகக் கொள்ளுகின்றனர். இவ்விதம் நாடகங்களில் நன்கு பயிற்சி பெற்றுப் பெயர் பெற்றவர்களையே சினிமா பட முதலாளிகளும் சேர்த்துக் கொள்கிறார்கள். இன்று தமிழ்ப்படங்களில் நடிப்பவர்களில் பெரும்பாலோர் நாடகக் கம்பெனி நடிகர்களேயாவர் என்பது பிரசித்தம். நாடகக் கம்பெனி முதலாளிகளும், நாடகக் கலை வளர்ச்சியில் ஆர்வமுள்ள செல்வர்களும் பொது மக்களும் நடிகர் முதலியவர்களுக்குப் போதிய ஆதரவளித்தால், அவர்களைச் சினிமாக்களுக்குச்செல்லவொட்டாமல்தடுக்க முடியும்.



அடுத்தபடியாக, நல்ல முறையில் நாடகங்கள் நடத்துவதற்கு ஏற்றபடி, நல்ல நாடகங்கள் தமிழில் ஏற்படவில்லை என்ற குறை இருந்து வருகிறது. பழைய புராண இதிகாச நாடகங்களே திருப்பித் திருப்பி நடிக்கப்படுவது பார்ப்பவர்களுக்கு நாடகங் களின் மீது சலிப்பையுண்டு பண்ணுவதா யிருக்கிறது.

சமீபகாலமாக, சமூக நாடகங்கள், சரித்திர நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டு வருகின்றன. பல கதாசிரியர்கள் நாடகங்கள் இயற்றத் தொடங்கியிருக்கின்றனர். ரேடியோவில் நடத்தப்படும் நாடகங்கள் வாயிலாக, நாடகக்கலைக்கு ஆக்கம் ஏற்பட்டு வருகிறது. எழுத்தாளர்கள் நாடகங்கள் எழுதத் தூண்டுகோலாயிருந்து வருகிறது ரேடியோ. இன்னும் நாடக நூல்கள் ஏராளமாக வந்தால் தான் நாடகக்கலைக்கு ஆக்கமுண்டாகும்.

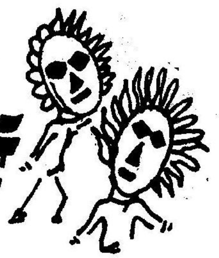
நாடகக்கலை நல்ல முறையில் வளர்ச்சியுறவேண்டுமானால், நாடக மேடைகளில் நடித்துக் காட்டப்படும் நாடகங்களை விமர்சனஞ் செய்யும் விமர்சகர்கள், நாடகக்கலையைப்பற்றி நல்ல ஞானமுள்ளவர்களாய், நாடகத்தொழில் நுணுக்கம் தெரிந்தவர்களாய், குண தோஷங்களை நடுநிலையிலிருந்து ஆராய்ந்து பாரபட்சமின்றி எழுதக்கூடியவர்களாய் இருக்க வேண்டும்.

நாடக விமர்சனஞ் செய்பவர்கள் பலர் நடிகர்களை அதிலும் முக்கிய நடிகர்களையும் நாடகக்கம்பெனி முதலாளிகளையும் பற்றி மட்டும் எழுதுகிறார்களே யொழிய, ஒரு நாடகம் நல்ல முறையில் நடப்பதற்க உதவியாக இருப்பவர்களையெல்லாம் அறிந்து எழுத முயல்வதேயில்லை. ஒரு நாடகத்துக்கு நடிகர்கள் முக்கியமாயிருப்பது போலவே, பின்னணி வாத்தியக்காரர்கள், கலையழகு போல காட்சிகளை அழகுபட எழுதி ள்ள ஓவியர்கள், சீன்களைப் பொருத்தமாக அமைத்துத் திரைகளை மேலே தூக்கியும், இருபுறங்களிலும் இழுத்து விளக்கை யணைத்து ஏற்றும் சீன் அமைப்பாளர்கள், காட்சிக்கேற்றவாறு வண்ண விளக்குகளைப் பொருத்தியும் நிறுத்தியும் அழகுபடுத்தும் ஒளி விளக்கு அமைப்பாளர்கள், நடிகர்களுக்கு ஒப்பனை (மேக் அப்) செய்வோர், ஆடையா பரணங்களை அலங்கரிப்போர் அனைவரும் இன்றியமையாதவர்களாவர். ஆகவே, அவர்கள் எல்லோருடைய வேலைகளையும் திறமைகளையும் பாராட்டியும் யோசனை கூறியும் விமர்சனஞ் செய்வது நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்கு உதவி செய்வதாகும்.

இவ்விதம் நாடகக்கலையின் பல அம்சங்களைக் கவனித்துப் போற்றிவந்தால் நாடகக்கலை உண்மையில் வளர்ச்சி யுறுமே யொழிய, வாயளவில் நாடகக்கலை வளர்ச்சி யடைந்து வருகிறது என்று சொல்லி வந்தால் வளர்ந்துவிடாது. நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்கு இடையூறாக இன்றுள்ள முட்டுக்கட்டைகளை அறிந்து நீக்கினால்தான், தமிழ் நாடகக்கலை உன்னத நிலையை அடைய முடியும். நாடகக்கலைவாணர்களும் நாடகக் கலாரஸிகர்களும் மேற்குறித்த விஷயங்களை யெல்லாம் கவனித்து நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்கு ஆவன செய்வார்களா?

நவீன நாடகம்

- இளம் பாவலர்



காட்டூர் கிராமத்தில் உள்ளவர் சாந்தலிங்க ரெட்டியார் என்பவர் முன்கோபக்கார், கருமி. ஆனால் வீண் அதிகாரம் செய்து ஊரிலுள்ளோரை மிரட்டுவார். இவர் மிரட்டல் ஊராருக்கும் பிடிக்கவில்லைதான். இருந்தாலும் என்ன செய்வார்கள்? ஏழைகள்.

ரெட்டியார் அவ்வூர்க்கோவிலுக்கு ஒரு வருடம் பிரமாதமாக உற்சவம் செய்வதாகப் புறப்பட்டார். ஊராரிடம் மிரட்டி வரி வசூலித்ததுடன், அண்டைப் பக்கத்து ஊராரிடமும் பணம் வாங்கித் தமது பெயரை நோட்டிஸில் முழ நீளம் போட்டுக் கொண்டார். உற்சவம் ஒருவாறு முடிந்தது. அவருக்கும் ரூபாய் மிச்சமாயிற்று.

ரெட்டியாரின் தந்திரத்தையும், கருமித் தனத்தையும் பார்த்த அவ்வூர் வாலிபர் சிலர் சில திட்டங்களை முடிவு செய்து கொண்டு ரெட்டியாரை அணுகி, உற்சவம் முடிந்ததும், தெருக்கூத்து வைக்கவேண்டுமென்றும், அவர் பெயர் எங்கும் பரவுமென்றும், கூத்து வைத்தால் அன்று ஏராளமாகச் சன்மானம் ரூபாய் கிடைக்குமென்றும், கூத்தை முன்னிருந்து நடத்த வேணுமென்றும் வினயமாகக் கேட்டுக் கொண்டனர். தமது கைப்பொறுப்பில்லாமல் கூத்து நடத்தி விட்டுப் புகழைச் சம்பாதித்துக் கொள்வதென்றால், யாருக்குத்தான் ஆசையிருக்காது? ரெட்டியார் வெகு சந்தோஷமாக உத்திரவு கொடுத்தார். வாலிபர்களும் கூத்தாடிகளை அழைத்து வரப் புறப்பட்டனர். கூத்து நடத்தும் தினம் வந்தது. கூத்தாடிகள் மாலை ரெட்டியாரைச் சந்தித்து என்ன நாடகம் வைக்கலாம் என்று ஆலோசித்தனர்.

முடிவில் 'துரௌபதை துயிலுரியும் நாடகம்' வைக்கலாம் என்று முடிவு கட்டினார்கள், ரெட்டியாரும் சம்மதித்தார். துரௌபதையின் துயிலுரிவதற்காக இருபது பட்டுச்சேலைகள் வேண்டுமென்றும் வேஷக் காரன் ஒன்றின் மேல் ஒன்று கட்டிக் கொண்டிருப்பான், துர்ச்சாதனன் சேலையை எடுக்க எடுக்க ஒவ்வொன்றாய் வளர்வது ஆச்சரியமாயிருக்குமென்றும், விதவிதமான கலர் புடவைகள் வேண்டுமென்றும் அதிகமாக நலங்காமல் திருப்பி மடித்துக் கொடுத்து விடுவதாகவும் தங்கள் பெயர் பரவுமென்றும் கூறினார்கள். ரெட்டியார் சந்தோஷப்பட்டுத் தன் வீட்டிலிருந்த பட்டுச் சேலைகளையும், ஜவுளிக்கடையில் சில சேலைகளை, இரவலாக வாங்கியும் கொடுத்தார். சேலைகளை வாங்கிக் கொண்ட கூத்தாடிகள் ரெட்டியாரை முன்னின்று நடத்தும்படி கேட்டுக் கொண்டார்கள்.

இரவு கூத்து நடந்தது. துரியோதனன் துர்ச்சாதனனை அனுப்பித் துரௌபதையைச் சபைக்கு இழுத்துவரச் சொன்னான். துர்ச்சாதனன் கூப்பிட துரௌபதை வர முடியாதென்று கூறி ஒரு மறைவான இடத்தில் போய்ப் பதுங்கிக் கொண்டாள். துர்ச்சாதனன் போய் அண்ணனிடம் பாஞ்சாலி வர மறுத்ததைக் கூறினான். கூந்தலைப்பிடித்து இழுத்துவரச் சொன்னான். துர்ச்சாதனன் வெகு வேகமாகச் சென்று 'தொட்டிழுக்காமல் நான் போவேனா-அந்தத் துரியோதனன் தம்பி ஆவேனா ஆவேனா' என்று பாடிக்கொண்டே, அவள் மறைந்திருந்த இடம்போய்த் தேடினான். சற்றுநேரம் சென்று மீண்டும் சபையில் வந்து அதே பாட்டை பாடிக் கொண்டு ஆடியபடி இருந்தான். மேற் கொண்டு நாடகம் நடத்தாமல் வெகுநேரம் அதேபாட்டைப் பாடிக் கொண்டிருப்பதைக் கண்ட பெரிய தனக்கார ரெட்டியார் ஏ! மேலே கதையை நடத்த விடாமல் அதேபாட்டைப் பாடிக் கொண்டிருக்கிறாயே -வேறே பாட்டுப்பாடி கதையை நடத்து என்று அதட்டினார். உடனே துர்ச்சாதனன், அதே



மெட்டில் 'பாஞ்சாலியை எங்கும் காணோமே - பல பட்டுப் புடவையுடன் போனாளே!' என்று இழுத்தான். அவ்வளவுதான் ரெட்டியார் தலையிலடித்துக்கொண்டு ஓடி எங்கும் தேடினார். புடவையுடன் துரௌபதை மாயமாய் மறைந்து விட்டாள். ரெட்டியார் மனமொடிந்து சுருண்டு மயக்கமாய் விழுந்தார். அந்த நாடகமும் முடிந்தது.



நாடகத்திலே மலர்ந்த அன்பு

வெ-சாமிநாத சர்மா

முந்தியெல்லாம் சென்னை சுகுண விலாச சபையார் பிரதி வருஷமும் கிறிஸ்துமஸ் விழாவின்போது தினந்தோறும் நாடகங்கள் நடத்துவது வழக்கம். அநேகமாக ஒவ்வொரு நாடகத்திற்கும் நான் செல்வதுண்டு. அமெச்சூர் நாடக சபைகளுக்குள் சுகுண விலாச சபை முதல் இடம் வகித்திருந்த காலம் அது. அதே பிரகாரம் ஸ்ரீ பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களின் நடிப்புத் திறனும் உச்ச நிலையை யடைந்திருந்தது. அவருடைய நடிப்புத் திறனைக் கண்டு களிப்பதிலே எனக்கிருந்த ஆர்வமும் உச்ச நிலையை யடைந்திருந்தது. அவரைப்போல் நாடகங்கள் எழுத வேண்டு மென்றும் நடிக்க வேண்டு மென்றும் எனக்கு அப்பொழு திருந்த ஆசை சொல்லி முடியாது. ஆனால் என்னோடு பிறந்துள்ள கூச்சமானது அவருடன் நேர்முகமான தொடர்பு கொள்ள முடியாதபடி தடுத்துவிட்டது. இன்னும் அந்தக் கூச்சம் என்னை விட்டுப் போகவில்லை. ஸ்ரீ சம்பந்த முதலியார் அவர்களை நான் நேரில் அறியேன். அமெச்சூர் நடிகர்களில் பலர் அவரைத் தங்கள் வழிகாட்டியாகக் கொண்டதுபோல் நானும் கொண்டிருந்தால், இன்னும் அதிகமான நாடகங்கள் எழுதியிருப்பேனோ என்னவோ? இன்னும் அதிகமான சந்தர்ப்பங்களில் நடித்திருப்பேனோ என்னவோ? ஆனால் நாம் நினைக்கிறபடி நடக்கிறதா? நமது ஆசை யெல்லாம் நிறைவேறுகின்றனவா? அஃதிருக் கட்டும்.

1914ஆம் வருஷம் டிசம்பர் மாதம் கடைசி வாரம் நாள் ஞாபகமில்லை. விக்டோரியா பப்ளிக் ஹாலில் சுகுண விலாச சபையாரின் 'சாரங்கதரன்' நாடகம் நடக்கிறது. ஸ்ரீ சம்பந்த முதலியார் 'சாரங்கதரன்' ஸ்ரீ சி. ரங்கவடிவேலு முதலியார் 'சித்ராங்கி', ஸ்ரீ டி.சி. வடிவேலுநாயக்கர் 'ரத்னாங்கி'. ஒவ்வொருவருடைய நடிப்பிலும் உணர்ச்சி பொங்குகிறது. சாரங்கதரன் கொலைக் களத்திற்கு அழைத்துச் செல்லப்படுகிறான். அவனது நடையிலும் பார்வையிலும் அவன் நிரபராதி என்பது புலப்படுகிறது. ஐயோ, ரத்னாங்கி புலம்புகிறாள். புலம்பலைக் கேட்கிறவர்களும் புலம்புகிறார்கள். 'காலரி'யில் எனது உறவினர் ஒருவருடன் உட்கார்ந்திருந்த நான் அப்படியே மூர்ச்சையாகி விட்டேன். பிறகு என்ன நடந்ததென்று எனக்குத் தெரியாது. சாரங்கதரன் கொலைக் களத்திற்குச் சென்றானா? அங்கே அவன் கதி என்னவாயிற்று? ஒன்றையும் நான் அறியேன். இதற்காக, நாடக முடிவு வரை இருந்து பார்த்துவிட வேண்டுமென்பதற்காக, என் உணர்ச்சிகளை ஒரு நிதானத்திற்குட்படுத்தி வைத்துக்கொண்டு மற்றொரு முறை சாரங்கதரன் நாடகத்தைச் சென்று பார்த்து வந்தேன். இப்பொழுது எனக்கு ஞாபகம் இருக்கிற வரை, சுகுண விலாச சபையின் 'சாரங்கதரன்' நாடகத்தை ஐந்தாறு தடவை பார்த்திருப்பேன்.

சிறிது நேரங் கழித்து மூர்ச்சை தெளிந்தது. கண் விழித்துப் பார்த்தேன். 'காலரி'க்குப் பின்புறம் சமமாயுள்ள ஓரிடத்தில் படுத்துக் கொண்டிருந்தேன். என் பக்கத்தில் ஓர் உருவம் மண்டியிட்ட வண்ணம் அமர்ந்திருந்தது. கருத்த உருவந்தான். ஆனால் அதன் முகத்திலேதான் என்ன வசீகரமான புன்சிரிப்பு! நான் கண் விழித்ததைக் கண்டதும், மலர்ந்த முகத்துடன் அந்த உருவம் என்னைக் கேட்டது:- "எப்படி யிருக்கிறது?" நான் பதில் கூறினேன் :- 'பரவாயில்லை, அசதியாயிருக்கிறது' அவ்வளவு தான். "சிறிது நேரத்தில் எல்லாம் சரியாகிவிடும், இதைச் சாப்பிடுங்கள்" என்று சொல்லி, அந்தக் காரனைய மேனி ஒரு சோடாவை உடைத்து என்னிடம் கொடுத்தது. நானும் சிறிது குடித்துக் களை தீர்ந்தேன். உடனே அந்த உருவம் என்னை மெதுவாக எழுப்பித், தன் மார்பிலே சார்த்திக்கொண்டு, தன் கைக்குட்டையால் என் முகத்தில் படிந்திருந்த ஈரத்தைத் துடைத்தது. "ஏன் இப்படி முகமெல்லாம் ஈரமாகி விட்டிருக்கிறது?"



என்று கேட்டேன். 'சோடா தண்ணீர் பட்டிருக்கிறது. மூர்ச்சை தெளிய சோடாவை உடைத்து ஜலத்தை முகத்தில் தெளித்தேன். அதனால்தான் ஈரம்!" என்று பதில் வந்தது.

"இந்தப் பேருபகாரத்தைச் செய்த தாங்கள் யாரென்பதை நான் அறிந்துகொள்ளலாமா?"

"நான் யாராயிருந்தாலென்ன? நாடகம் எப்படி யிருந்தது? சாரங்கதரனின் பரிதாப கோலத்தைக் கண்டு மூர்ச்சையானீர்களா? அல்லது ரத்னாங்கியின் புலம்பலைக் கேட்டு மூர்ச்சையானீர்களா?" இதைச் சொல்லிவிட்டு லேசாகச் சிரித்தது அந்த உருவம். அந்தச் சிரிப்பு, "இப்படியும் தன்வசமிழந்து விடலாமா?" என்று கேட்பது போலிருந்தது.

"ஒன்றைக் கண்டேன்; அதே சமயத்தில் மற்றொன்றைக் கேட்டேன். கண்களிலிருந்து நீர் பெருகியது. அவ்வளவு தான் எனக்குத் தெரியும்."

"இனி, தங்களுக்கு உடம்புக்கு ஒன்றுமில்லை. நாடகமும் முடிந்துவிட்டது. "கல்லார்க்கும் கற்றவர்க்கும் களிப்பருளும் களிப்பே" பாடுகிறார்கள். தாங்கள், சுகமே வீடுபோய்ச் சேருங்கள், தங்கள் உறவினருடன்."

"அப்படியே போகிறேன். ஆனால் அதற்கு முன்னர், தங்களை நான் அறிந்து கொள்ளவேண்டும்."

"ஏன்?"

'என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்ள!"

"எப்படித் தெரிவித்துக் கொள்ளப் போகிறீர்கள்?" மறுபடியும் பழைய மாதிரி சிரிப்புதான்.

"தங்கள் வீட்டிற்கு நேரில் வந்து என் நன்றியைத் தெரிவித்துக்கொள்வேன். தங்கள் விலாசத்தைச் சொல்லுங்கள்."

"நான் இருப்பது சிந்தாதிரிப் பேட்டையிலுள்ள உலகப்ப மேஸ்திரி தெருவில்! சதாவதானம் தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் என்று கேட்டால் அங்கு யாரும் சொல்வார்கள்."

என் ஆச்சரியத்திற்கு அளவேது? இரண்டொரு நாள் கழித்து மேற்படி விலாசத் திற்குச் சென்றேன். பாவலரைக் கண்டேன். என்னை அப்பொழுது ஆங்கில மொழி மோகம் பற்றிக் கொண்டிருந்ததாயினும் அதற்கிடையில் தமிழ்ப் பற்று இருப்பதை அவர் தம் நுண்ணறிவால் கண்டார். அவரது தமிழ்ப்புலமையைக் கண்டு நான் வியந்தேன். அது முதற்கொண்டு நாங்கள் நெருங்கிய நண்பர்களானோம். வாரத்தில் இரண்டு மூன்று தடவையாவது நாங்கள் சந்திக்காமலிருந்த தில்லை.

ஸ்ரீ பாவலர், நாடகக் கலையில் பெரிதும் ஈடுபட்டவர்; அந்தக் கலை செழிக்க வேண்டுமென்பதற்காக அதிகம் பாடுபட்டவர். சுகுண விலாச சபையாரும் ஸ்ரீ சம்பந்த முதலியார் அவர்களும் அவருடைய ஆலோசனைகளை அடிக்கடி கேட்டு அனுகூலமடைந்தார்கள்.

சிறு பிள்ளைகளடங்கிய நாடகக் கம்பெனி யொன்றை ஆரம்பித்துத் திறம்பட நடத்தி வந்தார் பாவலர். லண்டன்மா நகருக்கருகிலுள்ள வெம்ப்ளி என்ற இடத்தில் 1924-25ஆம் வருஷங்களில் நடைபெற்ற பிரிட்டிஷ் ஏகாதிபத்தியப் பொருட் காட்சிக்குத் தமது 'பாய்ஸ் கம்பெனி' யுடன் சென்று அநேக நாடகங்கள் நடத்திக் காட்டினார். டி.கே.எஸ். சகோதரர்களும் இன்னும் பலரும், இளமைப் பருவத்தில் இவருடைய 'பாய்ஸ் கம்பெனி'யில் சேர்ந்து பயிற்சி பெற்றவர்களே. நடிப்புத்திறனுள்ள



சிறுவர்களைப் பொறுக்கி யெடுப்பதிலும், அவர்களுக்கு நல்ல முறையில் பயிற்சி அளிப்பதிலும் இவருக்கிருந்த திறமை வியக்கத் தக்கது. இவரே சில நல்ல நாடகங்களையும் எழுதியிருக்கிறார்.

அமெச்சூர் நாடக உலகில் ஸ்ரீ சம்பந்த முதலியார் அவர்களுக்கு ஏற்பட்டிருக்கிற புகழ் பாவலருக்கு ஏற்படவில்லையென்பது உண்மை. ஆனால் அந்த உலகில் இவருக்கு நிரந்தரமான ஒரு ஸ்தானம் உண்டு என்பது நிச்சயம்.

ஸ்ரீ சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் பல மொழிப் புலவர்; ஆராய்ச்சித்துறையில் ஆர்வ முடையவர்; நெறித்வறாத நியாயவாதி; நீதிபதியாகவும் சில ஆண்டுகள் அலுவல் பார்த்தார்; ஆனாலும், நாடகக் கலைக்கு நல்வாழ்வு நல்கவேண்டு மென்பதற்காகவே வாழ்ந்து வருகிறார். இப்படித்தான் அவருடைய வாழ்க்கையைத் தொகுத்துச் சொல்ல வேண்டியிருக்கிறது. அவரது எண்பதாம் ஆண்டு நிறைவு விழாவைக் கொண்டாடுகின்ற நாம், அவரது நூறாம் ஆண்டு நிறைவு விழாவைக் கொண்டாடத் தயாராயிருப்போமாக!





நாடக நற்றமிழ் - கி. சுப்பிரமணியப் பிள்ளை



சரித்திர வரலாற்றிற்கு முற்பட்டதாகிய மிகத் தொன்மை வாய்ந்த காலத்திருந்தே தமிழ் மக்கள் நாடகக் கலையில் நன்கு தேர்ச்சியுற்றிருந்தனர். இதை, இயல் இசை நாடகம் எனத் தமிழை அவர்கள் முத்திறப்படுத்திய முறைமை கொண்டே நாம் அறியலாம். நாடகத்தைக் கூத்து என்றே முற்காலத்தில் வழங்கினர். பேரவை எனவும் வழங்கினர். பேரவைகள் நிறுவி, அங்கு அரங்கினிடத்தே கூத்தாட்டங்களை நிகழ்த்தி அவ்வாடல்களைத் திரள் திரளாக மக்கள் கூடியிருந்து குலாவினர் என்பதை,

"கூத்தாட்டவைக் குழாத் தற்றே பெருஞ்செல்வம் போக்கும் அது விளிந் தற்று என்னும் அருமைத் திருக்குறளே செவ்விதிற் புலப்படுத்தும். பெரிய நகரங்களில் செல்வந்தர்கள் துறக்கத்தையொத்த, நீண்ட சுடர்த் தூண்களாற் கட்டப்பட்ட தமது அழகிய மாளிகைகளின் மேல்மாடத்தின் நிலாமுற்றத்திடத்தே, தமது மகளிருடன் கூடியிருந்து, இன்னிசை முழக்கத் தினிடையே நாடகங்கள் நிகழச் செய்து, இன்ப வாழ் வெய்தி இரவுப் பொழுதைப் போக்கினர் என்னும் செய்தி பட்டினப்பாலையிற் பதிவுறக் காணலாம்.

கதை தழுவாது பாட்டினது பொருளுக்கும் கை காட்டி வல்லபஞ் செய்யும் பலவகைக் கூத்துக்களை அவிநயக் கூத்து என்று வழங்கினர். சுத்த நிருத்தமாய் நூற்றெட்டு கரணங்கள் மட்டுமுடைய கூத்து சொக்கம் எனப்படும். வசைக்கூத்து என்பது நகைத்திறச் சுவையுடைய விதூடகக் கூத்து.

> "பல்வகை யுருவமும் பழித்துக் காட்ட
> வல்லவ னாதல் வசையெனப் படுமே"

என்பது சூத்திரம்.

நாடகக் கலைக்கு உயிர்நாடியாகவுள்ள உறுப்பு அபிநயமாகும். அபிநயமாவது ஒன்பான் சுவையான அகத்து நிகழ் உணர்ச்சிகளைப் பத்து வகைச் சத்துவங்களான உடல் நிகழ்ச்சிகளின் புறத் தொழில்களால், வெண்பளிங்கு மணிகளில் ஊடுருவிச் செல்லும் செந்நிற நூலானது புறத்தே காணப்படுதல்போல், வெளிப்படுத்தப் பிறர்க்குப் புலப்படும் வகையிற் பாவகம் செய்தல்.

பத்துவகைச் சத்துவங்களாவன:- மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், கண்ணீர் வார்தல், நடுக்கமெடுத்தல், வியர்த்தல், தோற்றம், களித்தல், விழித்தல், வெதும்பல், சாக்காடு, குரற்சிதைவு என இவை. இவற்றை உடலின் கண்ணே வேண்டிய வாறு நிகழச் செய்வது ஓர் அரிய வாற்றலாகும். அஃது எவ்விதமெனில், வேம்பென்று கூறுகிறவன் அவ்வேம்பின் இரசங்காட்டதே அதன் சுவையால் மெய்யின் கண் நிகழும் மாற்றங்களைக் காட்டி அதன்மூலம் வேம்பைக் கூறி முடிப்பது. இன்னும், கருணை என்றால் பாவித்துக் காட்டுவதன்றி, மெய்க் கண்ணீர் வந்து அழுவது. இவ்வாறு அகத்தானும் சுவைகளைச் சத்துவங்களான் உடம்பின் புறத்தோட்டிக் காண்பது அவிநயம். இவை உடம்பினும், மிகுதியாக முகத்திலும். முகத்திலும் மிகுதியாகக் கண்ணிலும், கண்ணினும் மிகுதியாகக் கண்ணின் கடையகத்தும் தோன்றி நிற்கும்.

மேலும் இக்குறிப்பின்கண் நிகழ்கின்ற நிகழ்ச்சியாகிய சத்துவம் அல்லது விறல் என்பதை வெகுளி, ஐயம், சோம்பல், களிப்பு, உவகை, அழுக்காறு, இன்பம், தெய்வமேறுதல், சாக்காடு, மழையால் நனைத்தல், பனித்தலைப்படுதல், வெயிற்றவப்படுதல், நாணம், வருத்தம், கண் குடைவு, தலைநோவு, அழற்றிறம் படுதல், சீதமுறுதல், வெப்பமுறுதல், நஞ்சை, உடன்படல், உறக்கம், துயிலுணர்தல், நஞ்சுண்டல் என இருபத்துநான்கு வகையாக் இன்னின்னவாறு



அவிநயித்துக் காட்ட வேண்டும் என்று அதற்கு விதிகளையும் கூட்டித் தெளிவு அமைத்திருந்தனர்.

பலவகை நாடகங்களையும், நடனங் களையும், நடித்துக் காட்டுவதற்கென ஒரு தனிக் கூட்டத்தார் அக்காலத்திருந்தனர். அவர்கள் கூத்தர் எனப்படுவர். அவர்களிற் பெண்பாலார் கூத்தியர் அல்லது விறலியர் என்னப்படுவர். அவர்கள் நடிப்பதையே தொழிலாய்க் கொண்டு அரசவை முதல் சிற்றூர் அம்பலங்கள் வரை, பலவிடங்களுக்குச் சென்று மக்களை மகிழ்வித்துப் பரிசில்கள் பெற்று வாழ்ந்து வந்தனர். ஆனால் ஆடல் வகைகளிற் பல, பொதுமக்கள் எல்லாராலும் பயிலப்பட்டு வந்தன. துணங்கை, குரவை, வெறியாடல் முதலிய பல ஆடல்கள் ஆண்களும், பெண்களும் மகிழ்ந்து கூடிக் கைகோத்து ஆடும் விழாச் சிறப்பு வாய்ந்தன. போருக்குச் செல்லும் பொழுது வெற்றி கொண்ட அரசனுடைய தேருக்கு முன்னும் பின்னுமாக வீரர்களும் விறலிமார்களும் துணங்கையாடிக் கொண்டு செல்வர். அரசர்களும் இவ்வாட்டங் களிற் கலந்து கொள்வதுண்டு. ஒரு சேரவரசன் இவ்விதம் ஆடுவதில் வல்லவனா யிருந்ததால் ஆடு கோட்பாட்டுச் சேரலாதன் என்று வழங்கப்பட்டான். திருக்கோயில் விழாக்களிலும் நாடகங்கள் பயின்று வந்தன.

பொய்மை மெய்போல் நடித்துக் காட்டுவது நாடகம். முன் நிகழ்ந்த அல்லது நிகழ்ந்ததாகக் கூறப்பட்ட நிகழ்ச்சி அல்லது சரித்திரம் ஒன்றைக் கண்ணெதிரே இப்பொழுது நிகழ்வதுபோல் நடித்துக் காட்டுவது ஒரு சிலருக்குக் கைவாய்ந்த ஒரு சிறந்த திறனாகும். இதற்கு உலக அனுபவமும், இயற்கையை நுனித்தறியும் கூரிய மதி நுட்பமும் சிறந்து அமையப்பெறல் வேண்டும். இதைப் பண்டைத் தமிழர் நன்கு கண்டு அதற்கு அதற்குரிய விதிகளையும் தெளிவுற வகுத்திருந்தனர். ஒரு பார்ப்பனன் அரங்கிடைத் தோன்றுவதாயிருந்தால் குடையிடுக்கிக் குந்தி மிதித்துக் குறுநடை கொண்டுவந்து தோன்றுதல், அரசராயின் எடுத்த கழுத்தொடும் அழுத்த மார்பொடும் நடந்து செல்லுதல். இடையராயிற் கோற்கையும், கொடு மடியுடையும், விளித்த வீளையும், வெண் பல்லுமாகித் தோன்றுதல் என்று இன்னோரன்ன வழக்கு நோக்கி விதிகள் அளப்பிலவாகும்.

இப்பொழுதும் இத்தகைய மரபுகள் வழுவாது நடிக்கின்ற நடிகர்கள் தமிழ்நாட்டில் இருப்பது நமது மொழிக்குச் சிறந்த பெருமை யாகும். நான் பார்க்க நேர்ந்த திருக்குறிப்புத் தொண்டர் நாடகம் ஒன்றில், சிவனடியாராக நடித்தவர் ஆடையொழிக்கும் நாயனாரிடித்து, மீண்டும் உலர்ந்த ஆடையைப் பெற முடியாது, மழையில் நனைந்து குளிர்மிகுதியால் துயருறுவது போல் மிகத் திறம்பட நடித்துக் காட்டினார். கையிரண்டையும் மார்போடு ஒடுக்கி, தோள் இடுக்கி மெய்யெல்லாம் பனிப்பெய்தக்கால் கைநடுங்கிச் சொற்கள் தளர்வுற்று அவர் அவிநயித்துக் காட்டியதைக் கண்டோர், அனைவரும் விரையலால் மெய் கொடுகுவது போன்றதோர் உணர்ச்சி பிறந்து பரவசமெய்தினர். அப்பொழுது எனக்குப் பின் வரும் சூத்திரம் நினைவுக்கு வந்தது:-

'மழைப்பெய்யப் பட்டோன் அபிநயம் வகுக்கின்
கிழிதக வுடைய வியல்பு நனியுடைமையும்
மெய்கூர் நடுக்கமும் விணித்தலும் படாத்தை
மெய்பூண் டொடுக்கிய முகத்தொடு புணர்த்தலும்
ஒளிப்படு மனனி லுவறிய கண்ணும்
விளியினுந் துளியிறு மடிந்தசெவி யுடைமையுங்
கொடுகி விட்டெறிந்த குளிர்மிக வுடைமையும்
நடுங்கு பல்லொளி யுடைமையு முடியக்
களவு கண்டாற்றான் எழுதலு முண்டே"

இது மழை பெய்யப்பட்டோன் இவ்வாறு அபிநயிக்க வேண்டும் என்று வகுக்கப்பட்ட விதியாகும். பழைய நெறிமுறை பிறழாது அபிநயிக்க வேண்டும் என்று வகுக்கப்பட்ட விதியாகும். பழைய நெறிமுறை பிறழாது அபிநயத்துக் காட்டும் நடிகர்கள் இக்காலத்தும்



இருப்பதை அறிந்து பெருமகிழ்வெய்தினேன்

தமிழர் தம் கடவுளை மொழியோடு இணைத்துக் கண்டனர். முக் கண்ணனை முத்தமிழாகப் பரவினர். மூன்று கடவாய் முளைத்த செந்தமிழில் தோன்றி அருளினன் தோடுடைய செவியனும், நாடகத் தமிழின் நன்னத்திடையே ஆடலரசனாய் வரனும் அனைந்தனர். அழகொழுகப் பாடி எழிலொழுக ஆடித் தமிழ் அணங்கு முகமலரக் கால் எடுத்துத் தலை நிமிர்ந்து கூத்து நிகழ்த்தினன். சிவனும் குழைந்த மனத்துடன் குஞ்சிதபாதம் காட்டி அஞ்சலென்றுரும்பி அருள் கூட்டினான். பாற்கடலில் திரள் திரளாய்க் கொஞ்சுதிரை கூடினபோல் தமிழ்க்கடலில் கூத்துக்கலை கூத்துப்பெருமானாய்க் குதித்தெழுந்தது. நடராசன் தமிழ் முதற்கடவுள். பண்டைத் தமிழர் பரவித் தொழுத மூலபண்டாரம் முத்தமிழில் நாடகத் தமிழே நடராசப் பெருமான். அவன் ஆடாத கூத்து இல்லை. ஊழித் தோற்றத்திலும் ஆட்டம்; அதன் ஏற்றத்திலும் ஆட்டம்; அதன் ஆற்றத்திலும் ஆட்டம். உலகமே ஆடல் பாடலில் தோன்றி ஆடல் பாடலில் அடங்குகிறது. சின்மயானந்தனாய்ச் சச்சிதானந்தப் பொருளாய் இருக்கின்ற சிவபெருமான் அசைவிலா ஆனந்தக் கூத்தனாகவே இருக்கின்றான். நாடகம் நவிலும் நற்றமிழாய் நடராசனைத் தமிழர் கருத்திலிருத்தியும் கல்லிற் பொறிததும் நூல்களில் நுவன்றும் வழிபடல் போல் வேறு எம்மதத்தினரும் அவர்தம் கடவுளரை வழிபட்டறியார். இது தமிழர் கொண்ட பெருமை.

நமது ஆர்த்த பிறவித்துயர் ஊடவே சீற்றம் பலத்தித் தீயாடுங் கூத்தன் தீர்த்தனாய் நின்று அருள் சுரக்கின்றான். அவன் ஆடிய கொடு கொட்டி என்னும் கொட்டிச்சேதம் சிலப்பதிகாரத்தில் உயிரோவியமாய்ப் புனையப் பெற்றுள்ளது.

"திருநிவச் சேவடிச் சிலம்புவாய் புலம்பவும் பரிதரு செங்கையிற் படுபறை யார்ப்பவும் செங்கரையிரந் திருக்குறிப் பருளவுஞ் செஞ்சடை சென்று திசைமுக மலம்பவும் பாடகம் பதையாது துடகந் துளங்காது மேகலை யொயிளாது மென்மூலை யசையாது வார்குழை யாடாது மணிக் குழலவிழாது உமையவள் ஒருதிறனாக வோங்கிய இமையவனாடிய கொட்டிச் சேதம்" சிவன் ஆடுவது ஊழிக்கூத்து. அவன் சடை விரித்துப் புடைபரப்பித் தடையின்றி ஆடுதற்குக் கடையூழிக் காலமே ஏற்புடையது போலும். எங்கும் கடற்பிரளயம். ஒரே நீர்ப்பரப்பு, பொன்றடை புனைந்தானும் முன்னோடி மறைந்த காலம். நான்முகனும் நழுவி நசிந்துபோன இறுதியெல்லை. காலத்தொடு மூவுலகும் நிர்மூலம் பட்டொழிகிற அவ் இறுதி முடிவில் சிவன் ஆடும் கோலம் இது.

"சங்கரவக் கடல்முகடு தட்டவிட்டுச்
சதுரநடம் ஆட்டுகந்த சைவர் போலும்"

என்று அந்த ஊழிக்கூத்தையும் தெய்வத்தமிழ் உற்றுணர்ந்தோதி உளங் குளிர்விக்கிறது.

பொய் பொழித்துப் பொதுநீக்கிப் பொன்வளர் மேனியனைப் போற்றும் புனிதர் திருநாவுக்கரசர். அவர் பொன்னம்பலத்துத் திருநடம் பொலியக் கண்டார். உண்டுகளித்த அக்கவியரசர் வேண்டாப் பிறவியையும் வேண்டி விழைந்தார். அவ்விழைதகு பாடல் இன்றும் தமிழ் வேதமாய்த் தமிழர் முன் நிற்கிறது.

"குனித்த புருவமும் கொவ்வைச் செவ்வாயிற் குமிண்சிரிப்பும் பனித்த சடையும் பவளம் போல் மேனியிற பால் வெண்ணீறும் இனித்த முடைய எடுத்த பொற்பாதமுங் காணப் பெற்றால் மனித்தப் பிறவியும் வேண்டுவதே இம்மாநிலத்தே". இக்கோலக் காட்சியைக் கண்குளிரக் கண்குளிரக் காண்டல் மனிதப் பிறவியின் மாண்பயன். நாடகத் தமிழநலம் சுரக்கு நாடியெடுத்த தோற்றம் அது. நடனக்கலை சிதையாது ஆடுதற்கு எடுத்த திருக்குறிப்பால்



புருவமும் வளைந்ததாம். அத்துணை கூர்ந்த கவனம் ஆடல் தொழிலில் செலுத்தப்பட்டது. சிவந்த வாயிடை சிறியதோர் முறுவல். மலர்ந்த முகத்திடை முறுவலிப்பு ஆன்மாக்களை அருள்காட்டி அழைக்கிறது. ஆடல் வேகத்தில் சடைகளும் பரந்து திசைகளை முகந்தன. சிவனடியார் உள்ளம் கவரும் வெண்ணீறு சன்னித்த மேனியோ பவளமலைகளிற் பால் பொழிந்தது போன்று கண்ணுக்கு விருந்தூட்டுகின்றது. எடுத்த திருப்பாதம் என்றும் சிவநதி நன்றெனை நல்குகிறது. எத்தகைய தெய்வப்பிறவியையும் விட பொன்னம்பலக் கூத்தைக் காணக் கொடுத்து வைக்கும் மனிதப் பிறவியே மேலென்று வணங்கினார் அப்பரடிகள்.

இராம காதையைப் பத்தியாற் பாடப் புகுந்த கம்பருக்குக்கூட அப்பொன்னம்பலக் கூத்தை மறக்கமுடியவில்லை. மிதிலைக் காட்சியினிடை இராமனது காதலையும், அவன் திருமணத்தையும் நடத்திச்சென்றது அவர் கற்பனைத்தேர். கடல் முகட்டில் காலை வேளையில் கதிரவன் காட்சி கனக சபையின் திரு நடனக் காட்சியாகவே மாறிவிட்டது கவியரசருக்கு:-

"எண்ணரிய மறையினொடு கின்னரர்கள்
இசைபாட உலகம் ஏந்த
விண்ணவரும் முனிவர்களும் வேதியருங்
கரங்குவிப்ப வேலை யென்னும்
மண்ணுமணி முழவதிர வானரங்கின்
நம்புரிவர ளிரவி யான
கண்ணுதல்வா னவன் கனகச் சடைவிரிந்தா
லெனவிரிந்த கதிர்க ளெல்லாம்"

கடலையும் கதிரவனையும் மட்டுமே கம்பர் கண்டார். உடனே தமது கற்பனைக் கோலோச்சித் தமது சிந்தையுள்ளே யுறைகின்ற சிவனாரின் சிற்சபை நடனத்தை அழகு சொட்டச் சொட்ட அமைத்துக் காட்டிவிட்டார். அரங்கு இழைத்தார். மணிமுழவை அதிரவைத்தார்; காணப் பலரையும் அழைத்து நிறுத்தினார். இசைக்கருவிகளும் இயம்பின. கனகச் சடை விரித்துக் கடவுளும் ஆடிவிட்டார். அருந்தமிழைக் குழைத்து அகம் குழைந்து அன்பர் பாடினார். ஐயனும் ஆடினான்.

கம்பர் சிவனார் ஆட்டத்தில் சிந்தை பறி கொடுத்த ஒரு சிறந்த பக்தர். அவன் ஆடலின் அழகைப் பரவசமெய்தினவர். அவர் பாடிய ஊழிக் கூத்துப் பாடல் ஒன்றையும் காணலாம்.

"ஆழிப்புனல் எரிகால்நிலம் ஆகாயமும் அழியும்
ஊழிக்கால முடிவில்திரி உமைகேள்வனை
யொப்ப"

வான்கெட்டு மாருதம் மாய்ந்து அழல்நீர் மண்டுகெடினும் தான் கெடுதலின்றிச் சலிப்பறியாத சிவபிரானுக்குக் கம்பர் தன் ஊன்கெட்டு உணர்வுகெட்டு உள்ளமும் போய்த் தான்கெட்ட நிலையிற் பாடிய பாடல் இதுவாகும்.

"தென்பாலுகந்தாடுந் தில்லைச் சிற்றம்பலவன் என்று புகன்றார் மணிவாசகர். எந்நாட்டவர்க்கும் இறைவனான சிவனைத் தமிழ்மக்கள் 'தென்னாடுடைய சிவனே போற்றி' என்று தான் பரவிப் பணிவர். தமிழும் சிவனும் அந்நிலையிற் கலந்த கலப்பு அது. தமிழ் மணம் கமழத் தென்றலில் தவழ்ந்து இமையும் வரையும் எட்டியது தமிழ் வேட்கை. சிவனையும் பற்றிக் கொண்டது. தில்லையில் வந்து மெல்லக் குதித்தான். தில்லை கனகசபை மதுரையில் வெள்ளியம் பலத்தும் மெலலப் புகுந்தான். குற்றாலத்துச் சித்திர சபையில் நித்திய நிருத்தம் நின்மலன் ஆடுகிறான். தாம்பிர சபையையும் ஓம்பியளித்தான். இவ்வாறு விடமுண்டகண்டன் தென்திசையை விரும்பிக்களிக்கும் காரணம யாது? காரணம் தமிழேயாகும். இதைப் பரஞ்சோதியார் பாங்குறப் பாடினார்:-

"கடுக்க விண்பெறு கண்டனுந் தென்திசை
நோக்கி
அடுக்க வந்துவந் தாடுவான் ஆடலின் இளைப்பு
விடுக்க வாரமென் கால்திரு முகத்திடை வீசி
மடுக்கவுந் தமிழ் திருச்செவி மாந்தவு மன்றோ".



தமிழநாடடுத் தென்றலுக்கே ஓர் ஒப்பற்ற உணர்வு. பொங்குதமிழ்ப் பொதிகைமலை பிறந்து பூஞ்சந்தனத்தின் கொங்கணைந்து குளிர் சாரலிடை வளர்ந்த தமிழ்த்,தென்றல், மேடையிலே வீசுகின்ற மெல்லிய பூங்காற்று, அசைந்து வந்தால் மெய்யசைவு தீரும். தமிழோ செவியினுக்கு உணவு. என்புருக அன்பிற் குழைந்து கொஞ்சும் தமிழும் தென்றலுடன் குலாவி வந்தால், வேறு வேண்டியது மற்றொன்றில்லை. தென்றலை மருகவும் தமிழைப் பருகவும் சிவன் தென்திசையை விரும்பினான். உள்ளக்களிப்பால் கால்வீசிக் கைவீசிக் சடைவீசிப் பாசம் வீசித் தென்றல் வீச மன்றில் நின்றாடினான். கன்னித் தமிழ்த் தென்றல் கடவுளையே களிப்பூட்டும் இவ்வாறென்றால், மற்றோரை என் செய்யாது? ஊசல்போல வீசி எழும் அவ் இளந்தென்றலாகிய மந்த மாருதம் வந்துலாவித் தனித்தோரை நொந்து வருத்துமாம். ஓர் இளம் புலவர் பாடுகிறார்.

> 'அளி சேர்ந்த தண்பூம் பொழில தோய்ந் தருவித்
> துளிதோய்ந்து பாலநிலவும் தோய்ந்து தெளிவிலேன்
> சிந்தை துணைஉணக்க வந்ததால் தென்மலையம்
> தந்த தமிழ்மா ருதம்"

இத் தமிழ்த் தென்றல் உடல்நோயை உடன் களைந்து, அறிவைக் கொளுத்திப் பவக்கடலை வறளச் செய்து மெய்ந்நெறியாம் வீட்டின்பத்தைத் தலைக்கூட்டி வைக்கும் என்ற உண்மையைக் குற்றாலத் தலபுராணமுடையார் பெருமிதத்துடன் பாடுகிறார்.

உலகியலில் உன்மம்மனாகி உழன்று பின் உண்மை யோர்ந்த ஓர் அந்தணன் மேல் தென்றல் வந்து பாய்ந்தது. அது சம்பந்தப் பிள்ளையாருக்கு உமையம்மையின் பால் பாய்ந்தது போல் ஞானம் அளித்தது. அடியார்தம் பிறவிக் கடலைச் சுவறவிடுவதற்கு முருகன் கைவேல் பாய்ந்தது போலவும் இன்பநலத்தை அடைவித்தது.

> "மால் பாய்ந்த மறையவன் மேல் தீரீ கூடவரைச் சந்த
> கால் பாய்ந்த தென்குகனே கவுணியன் வாய். கவு ரீரு வப்
> பால் பாய்ந்த தென் குகனே பவக்கடலிற் குகப்பெருமான்
> வேல் பாய்ந்த தென்கேனே யாதென ஈன்
> தமிழுக்கும் தென்றலுக்கும் விளம்புவேன்?

ஓர் இனிய பொருத்தம் கண்டு கூறினார் சேக்கிழார் பொதிகைத் தென்றலானது மேகம் தோய்ந்த மலரடுக்கத்துச் சந்தனச் சோலையிற் படிந்து வருவதால் நறுமணத்தைக் கமழச் செய்யும் படியான ஈரத்தை எப்பொழுதும் தந்து கொண்டிருக்கும் அதைச் செவ்விமணஞ் செய் ஈரம் என்றார். அதேபோல் தெய்வத் தமிழும் செவ்வி மணஞ்செய் ஈரத்தைத் தந்துகொண்டே இருக்கும் என்று நயம் தோன்றக் கூறினார்:-

> "பொய்வைத்த வண்டின் செறிசூழல் முறன்ற சந்தின்
> மைவைத்த சோலை மலையந் தரவந்த மந்த
> மெய்வைத்த காலும் தரும்ஞாலம் அளந்த மேன்மைத்
> தெய்வத் தமிழும் தருஞ்செவ்வி மனஞ்செ யீரம்"

தென்றற் காற்று குளிர்ச்சியாகிய ஈரத்தைத் தருதல் யாவரும் அறிந்ததே. தமிழ் எவ்வாறு செவ்வி மணஞ் செயீரம் வளர்க்கவல்லது? செவ்வி மணஞ் யீரம் என்பதை இங்குச் சிலேடைப் பொருளில் வழங்கினர் சேக்கிழார். ஈரம் என்றால் அன்பாகிய காதலையும் குறிக்கும். அவ்விதம் கொள்ளின், தமிழானது உரிய காலத்தே மணக்கும் காதல் இன்பத்தைத் தரவல்லது என்ற பொருளைப் பெறலாம்.

தமிழ் சிறப்பாக எடுத்துக் கூறுவது அகனைந்திணையே யாதலின் அவ்வாறு கூறப்பட்டது.

மேலும், இறையனார் அகப்பொருள் உரைப்பாயிரத்தில் "இந்நூல் என்னுதலிற்றோ? எனின், தமிழ் நுதலியதென்பது" என்று கூறப்பட்டது. களவியல், கற்பியலைப்பற்றிக்

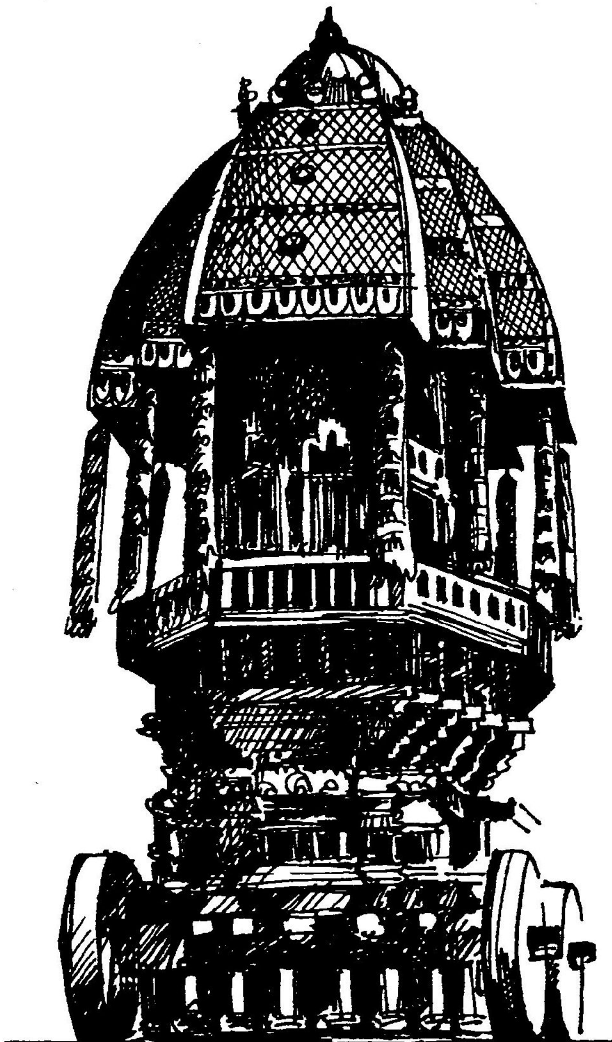


கூறவந்த பொருளதுகாரத்தைத் தமிழ் என்று கூறினர். நுண்மாண் நுழைபுலம் மிக்கவராய் தமிழ் இலக்கியத் துறையனைத்தும் முறையாக நுணுக்கியாய்ந்த தண்டமிழ் வாணர்களுக்கே அதன் பொருத்தமும் இனிமையும் நன்கு விளங்கும்.

குன்றம்பூதனார் பரிபாடலில் பின்வருமாறு கூறுகின்றார். "நான்மறையினும் நல்லிசையிலும் விளங்கிய அறிவினையுடைய புலவர்களே. அதைவிடச் சிறந்ததோர் பொருளைக் கூறுகிறேன். செவிசாய்த்துக் கேளுங்கள். காதல் மனமே சாலச் சிறந்தது. கற்பு மனத்திற்குப் பிரிவு உண்டு. அதுவும் பரத்தையிற் பிரிவு அலர் தூற்றப்படும். மனைவி இல்லின்கண் தனித்திருந்து வருந்துவாள். செவ்வணி யணிந்த சேடியரைத் தலைவ-னிடத்திற்கு அனுப்பிப் பூப்பினைத் தெரிவிக்க, அதன் பின்னர் அவன் வந்து வாயில்கள் இடையிட்டு உளவுக் கூடி மகிழ்வது கற்பு. ஆனால் களவு மணத்தில் ஊடலும் பிரிவும் கிடையாது. மகளிர் துனி என்னும் குற்றத்திற்கு ஆளாகார். அத்தகைய களவைச் சிறப்பிப்பது பொருள் இலக்கணத்தையுடைய தமிழ். அத்தமிழை ஆராயாதவர்களுக்கு இதுவெல்லாம் எப்படி விளங்கும்?" இக்கருத்து கொண்ட அடிகளை இங்குக் காணலாம்.

> "நான்மறை விளித்து நல்லிசை விளக்கும்
> வாய்மொழிப் புலவீர் கேண்மின் சிறந்தது
> காதற் காமம் காமத்துச் சிறந்தது
> விருப்போ ரொத்து மெய்யுறு புணர்ச்சி
> யுலத்தலிற் சிறந்தது கற்பே யதுதான்
> இரத்தலு மீதலு மிவையுள் ளீடாப்
> பரத்தையுள் ளதுவே பண்புறு கழறல்
> தொன்பதி துண்ட பரத்தையிற் சிவப்புற
> நானிணீந் துவக்குஞ் சுணங்கறை யதுவே
> கேளணங் குறமனைக் கிளந்துள சுணங்கிறை
> சுணங்கறைப் பயனு மூடல்"

இதுகாறும் புலனழுக்கற்ற பொய்யில் புலமைத் தெய்வப் பாவலர்கள் நம் தமிழ்மொழியை எவ்வாறு போற்றினர் என்பதைக் கண்டோம். நாமும் அவ்வாறு தமிழ் மொழியைத் தெய்வமாய் நம் உயிரினும் மேலாகப் போற்றுவோமாக.



தென்னாட்டில் நாடகக்கலை

- கோவை கிழார்

'சங்கத் தமிழ் மூன்று' என்பது தமிழ் மூதாட்டியின் வாக்கு. இயல், இசை, நாடகம் என்பது அம் மூன்றின் பெயர்களாகும். தமிழ்மொழி சிறந்திருந்த நாளில் இம்மூன்றும் சமஉரிமையோடு சமமான சிறப்புப் பெற்றிருக்க வேண்டும். அந்தக் கருத்தை ஒட்டித்தான் இளங்கோவடிகள் தாம் அருளிச் செய்த சிலப்பதிகாரத்தில் இயல், இசை, நாடகம் என்ற மூன்றையும் சமச்சிறப்போடு பாடிவைத்தார் போலும். ஆனால் இந்தச் சமச்சிறப்பு பின் வந்த நூல்கள் எவற்றிலும் காணப்படுவதில்லை. காப்பியக் காலத்திற்குப் பின் வந்த புலவர்கள் இயலையே சிறப்பாகக் கொண்டார்கள். பிறகு சைவ, வைணவ மேம்பாட்டுக் காலத்தில் இயலோடு இசையையும் சிறப்பாகப் பாராட்டினார்கள்.

அப்போதுதான் தேவாராதிகளும், ஆழ்வார்கள் பாசுரங்களும் தோன்றின. பிறகு தஞ்சைச் சோழர் காலங்களில் இயலே சிறந்து ஓங்கியது. அவர்களுக்குப் பின் தமிழ் நாடு தன்னுரிமை இழந்த பிறகு எவ்வகைத் தமிழுக்கும் பாராட்டுதல் இல்லாமல் போய்விட்டது. பின்னர் சைவ மடத்தார்களும், தென்னாட்டுக் குறுநில மன்னர்களும் தோன்றின போது சமய நூல்களும், சில்லறைப் பிரபந்தங்களும் தோன்றின. தெற்கு வட்டாரங்களில் பாளையக்காரர்களை அண்டி வயிறு வளர்த்து வந்த புலவர்கள் புகழ்ச்சிப் பிரபந்தங்களோடு ஒருவகை எளிய நாடகப் பிரபந்தங்களை இயற்றினார்கள். அவைகளில் குறவஞ்சி, பள்ளு, நொண்டி நாடகம், யட்சகாணம், தெருக்கூத்து, விலாசம் முதலியவைகள் தோன்றின. இவைகள் எல்லாம் தாழ்ந்த இனத்தைச் சேர்ந்தவைகள் என்று கூறலாம். காப்பியக் காலத்திற்குப் பிறகு 15 நூற்றாண்டுகள் வரை உறங்கிக் கொண்டிருந்த நாடகத் தமிழ் மீண்டும் தோன்றினால் தாழ்ந்த நிலைமையில் தான் இருக்குமல்லவா? இவ்வாறு வளர்ச்சியில் தடைபட்டுக் குறிக்கோள் ஒன்றுமில்லாமல் நாடகத் தமிழ் சீர்கெட்டதற்குக் காரணம் என்ன என்று ஆராய்வோம்.

உலக மொழிகளிலேயே உயர்ந்த நாடகங்கள் தோன்றியிருப்பவை கிரேக்க மொழி, வடமொழி, ஜெர்மானிய மொழி, ஆங்கில மொழி என்பன. இவைகள் சிறப்பு அடைந்ததற்கு அருமையான காரணங்கள் பல உண்டு. பண்டைக்கால மொழிகளிலே நாட்டு அன்பை வளர்த்தவர்கள் புலவர்களே யாவார்கள். கிரேக்க மொழியிலே, 2300 ஆண்டுகளுக்கு முன்னமே நாடகங்கள் தோன்றியிருந்தன. அப்போது மக்களை உற்சாகப் படுத்தி வீரர்களாகச் செய்வது நாட கிரேக்கர்களுடைய சுதந்தர வாஞ்சையை, வெளிநாட்டார்கள் படையெடுத்து அழிக்கத் தொடங்கின போது, அம்மொழியில் வல்ல புலவர்கள் நாடகங்கள் எழுதி மேடையில் நடத்திக் காட்டி மக்களை உற்சாகப் படுத்தினார்கள். ஜெர்சஸ் (ஓநசஓயள) என்ற பாரசீக மன்னன் கிரீக் தேசத்து, ஆதன்ஸ் நகரின் மீது படையெடுத்த காலத்தில் புலவர்கள் மூட்டிய உற்சாகத்தினால் தான் மிகப்பெரிய அரசனை அச்சிறிய நாட்டார்கள் வென்றார்கள். அதற்குக் காரணம் சபோக்கிலிஸ் (ளுடி'ாடிஉடநள) யூரிபைடிஸ் (நுரசனைநைள) போன்ற நாடகாசிரியர்கள் எழுதிய நாடகங்களின் தூண்டுதலேயாகும். எந்த நாட்டிற்கும் உணர்ச்சி ததும்பிய கருத்துக்கள் துன்பம் வந்த காலங்களில்தான் தோன்றும்.

இனி ஆங்கில மொழிச் சரித்திரத்திலும் இந்தப் போக்கையே காண்கின்றோம். ஆங்கில மொழியில் சிறந்த புலவர் ஷேக்ஸ்பியர் (ளூயமளந'சந) என்பவர். அவருக்குப் புகழ் வந்தது அவரியற்றிய நாடகங்களாலேயே. அவர் வாழ்ந்த காலந்தான் அம்மொழிக்குப் பொற்காலம் என்பர். அப்போது ஆங்கில நாடு மிகச் சிறிய நாடாக இருந்தது. அதைவிடப் பன்மடங்கு



பெரிதாக இருந்தது ஸ்பெயின் நாடு. அந்த நாடு ஆங்கிலேயரை நசுக்க வேண்டுமென்று அத்தீவின் மீது படையெடுத்தது. ஆங்கில மக்கள் மிகப் பீதி அடைந்திருந்தார்கள். அப்போது தோன்றிய புலவர்கள் தங்கள் கருத்தோவியங் களால் மக்களுக்கு உற்சாக மூட்டினர். அந்தக் காரணத்தினால் ஆங்கிலேயர்கள் வென்றார்கள். உலகிலேயே மிகப் பெரிய ஏகாதிபத்தியத்தையும் உண்டாக்கினார்கள். பீதி அடைந்திருந்த காலத்தில் உற்சாகத்தை ஊட்டிப் பேரரசாக விளைவித்த-வர்கள் ஷேக்ஸ்பியர் போன்ற நாடகாசிரியர்களே.

இனி ஐரோப்பாவில் நாடகக் கலையில் சிறந்த பிரான்சு, ஜெர்மானியம் போன்ற மொழிகளில் சிறந்த புலவர்கள் நாடகாசிரியர்களே. ஜெர்மானியத்தில் பாஸ்டு (Faust) என்ற நாடகத்தை எழுதிய கத்தே Gathe) என்ற புலவன் தான் மிகச் சிறந்தவன். அப்படிப்பட்ட சிறந்த ஆசிரியர்களின் நாடகங்களைக் கண்டுதான் ஜெர்மானியர்கள் ஒன்றுபட்டு ஒப்பற்ற புகழ் பெற்றார்கள்.

இனி, நமது பாரத நாட்டிலும் நாடகக் கவிதைகளாற் சிறப்படைந்த மொழி வடமொழி என்னும் சமஸ்கிருதமாகும். 15 நூற்றாண்டு களுக்கு முன்னமேயே வட மொழியில் மேற்கு நாட்டு மொழிகளைப் போல நாடகங்கள் தோன்றின. வட மொழியிலே சிறந்த கவிஞன் க்ாளிதாசன் என்ற நாடகாசிரியனே. அவன் எழுதிய சாகுந்தலம், விக்கிரமோர்வசீயம், மாலவி காக்னிமித்ரம் என்ற நாடகங்கள் உலகப் பிரசித்தி பெற்றுவிட்டன. அவைகள் ஏற்பட்ட காலம் எப்படிப்பட்டதென்று கூறுவோம். வட நாட்டில் குப்தர்களுடைய பேரரசு தலைசிறந் திருந்தது. அப்போது வடமேற்கு மூலையிலிருந்து மிலேச்சர்களான ஹூணர்கள் பரத கண்டத்தின் மீது படையெடுத்து வந்தார்கள். குப்த வம்சத்துப் பேரரசர்கள் அம்மிலேச்-சர்களோடு போர்புரிந்து துரத்தி விட்டார்கள். அந்த நெருக்கடியான காலத்தில் வட மொழியைச் சிறப்பித்தவன்தான் காளிதாசன்.

மேலே கூறிய வரலாறுகளினால் மக்களையும் அவர்களது மொழிகளையும் உயர்த்தி வைக்கும் பண்பாடு கொண்டது நாடகம் என்று அறிய வேண்டும். அதைப் போலவே தென்னாட்டு அரசியலும் ஏற்பட்டிருந்தால் தமிழிலும் பல நாடகங்கள் தோன்றியிருக்கலாம். நாட்டினுடைய வரலாறும் வேறு வகையாகத் திரும்பியிருக்கலாம்.

தமிழ் மொழியில் சங்கத்தார் காலந்தான் பொற்காலம் என்று கூறவேண்டும். அதனைத் தொடர்ந்து வந்த காப்பியக் காலமும் ஒளி பொருந்திய காலமாகும். அக் காலத்தில்தான் சிலப்பதிகாரம் தோன்றிற்று. அதில் நாடகப் பகுதியிருந்தது. அது முதிர்ச்சி அடைந்திருந்தால் தென்னாடும் சீரிய நாடாகவே ஆகியிருக்கும். ஆனால் நாட்டு அரசியல் போக்கு மாறிவிட்டது. காப்பியக் காலத்தை ஒட்டினாற்போல சமணர் ஆதிக்கம் தென்னாட்டில் தோன்றியது. மன்னர் களும், மக்களும், சமணத்தில் ஈடுபட்டார்கள். சமணர்கள் சமயம் துறவு முதலியவைகளிலேயே மூழ்கியிருந்தார்கள். அவர்களுக்கு நாடகம் என்றால் மிகக் கசப்பாக இருக்கு மல்லவா? அவர்களை அடக்கி மேம்பாட்டிற்கு வந்த சைவ வைணவ அடியார்களும் இயல், இசை என்ற இரண்டைப் போற்றினார்களே ஒழிய நாடகத்தைத் தொடவேயில்லை. சோழர் சாம்ராஜ்யத்திலும் இயல்மட்டும் போற்றப்பட்டது. அதுவரை தென்னாட்டில் படையெடுப்புகளும் இல்லை. மக்களை வீரரசத்துக்குள் புகுத்திவைக்கும் புலவர்கள் எப்படித் தோன்றுவார்கள்? சோழ சாம்ராஜ்யத்திற்குப் பிறகு அலாவுதீன் படையெடுப் பினால் தமிழர்களின் தன்னுரிமை போய் அடிமைத்தனம் மேம்பட்டுவிட்டது. அப்போது உற்சாகம் எப்படி ஏற்படும்? நாடகக்கலை அடியோடு போய்விட்டது. நாட்டுப் புறத்துத்



தெருக்கூத்தும், பாவையாட்டமும் தவிர நாடக வளர்ச்சி நாட்டில் ஏற்படவில்லை. இது தான் முத்தமிழில் மூன்றாவது தமிழ் மறைந்தற்குக் காரணம் எனலாம்.



இப்படியிருக்க ஆங்கிலர்கள் வந்த பிறகு ஆங்கில மொழியைக் கற்ற சில அறிஞர்கள் அதிலுள்ள நாடகங்களைப் படித்து விட்டுத் தமிழிலும் அவ்வாறான நாடகங்களை இயற்றுவதற்கு அடிகோலினார்கள். அப்படிப்பட்ட நாடகங்கள்தான் சுந்தரம் பிள்ளையின் மனோன்மணீயம், சூரியநாராயண சாஸ்திரியாரின் 'ரூபாவதி' 'கலாவதி' சல சலோசன செட்டியாரின் 'சரசாங்கி' முதலியன. அப்போது கருத்துக்கள் மிளிர்ந்தனவும் எண்ணிக்கையில் உயர்ந்தனவும் ஆன நாடகங்கள் திரு. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களுடையவையே. அவர்களாலேயே தமிழில் நாடகங்கள் உண்டு என்ற ஒரு நிலையும் ஏற்பட்டிருக்கின்றது. அப்படிப்பட்ட புகழ்பெற்ற பெரியார் இன்னும் பல்லாண்டு வாழ்ந்து தமிழ் நாட்டு நாடகத் தொண்டில் ஈடுபடுவார்களாக.



மனோன்மணீயம் மனங்கவர் மனோன்மணீயம்

பி-ஜனார்த்தனம் பிள்ளை

தமிழிலக்கியச் சோலையில் தன் மணம் பரப்பி நிற்கும் தருக்களில் நெஞ்சையள்ளும் சிலப்பதிகாரம் தனிச்சிறப்புடையது. முத்தமிழும் ஒத்துவரும் முதற் காப்பியமும் இதுவே. நற்றமிழ் வல்ல நாவலரின் நாவிலும் நெஞ்சிலும் நடமிடும் கன்னித் தமிழின் கால்களுக்குச் செஞ்சிலம் பணவித்தவன் சேரன் தம்பி இளங்கோ. செந்தமிழன்னைக்குச் சிறுவிரலணியாக மிஞ்சியைத் தந்தேன் என்றார் செஞ்சொற் புலவராம் சுந்தரனார். ஆங்கிலப் புலவன லிட்டன் பிரபு எழுதிய இரகசிய வழி என்ற கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு அழகு தமிழில் அவர் ஆக்கிய அருமை நாடகமாம் மனோன்மணீயத்தையே அவ்வாறு குறிப்பிட்டார். சிலம்பும் சிறுவிரலணியும் செய்தணிவித்தவர் சேர நாட்டினரே என்பது சிந்தித்தற்குரியது. எனின், முத்தமிழின் முதன்மையான இயலுக்குச் சங்கமிருந்த மதுரையையுடைய பாண்டி மண்டலமும், இசைக்குக்காவிரி பாயும் சோழ மண்டலமும், இசைக்குக்காவிரி பாயும் சோழ மண்டலமும், நாடகத்திற்கு சேர நாடும் சிறப்புடன் விளங்கிய தெனினும் ஒக்குமன்றோ!

சிந்திக்குந்தோறும் சிந்தையிற் செம்மை சேர்ப்பது இயல். இதற்கிடம் மனம். கேட்கக் கேட்கத் தெவிட்டாத தெள்ளமுதம் இசை. இதற்கிடம் ஒலியை வெளியிடும் வாய். காண்பார் கருத்தைக் கவருந் தன்மையது நாடகம். இதற்கிடம் உடல். எனவே முத்தமிழும் மனம் வாக்கு காயம் என்னும் முக்கரணங்களையும் இடமாகக் கொண்டன எனலாம். நினைப்பின் வழியே வாக்கும் செயலும் நிகழ்கின்றது. அவ்வாறே இயலை ஒட்டியே இசையும் நாடகமும் இயங்க முடியும்.

வடமொழியில் காவிய இலக்கணம் கூறுமிடத்துக் கருத காவியம்(கேட்கும் இலக்கியம்) த்ருஸ்ய காவியம் (காணும் இலக்கியம்) என இரு கூறாக்கிக் கூறுவர். இதில் இயலும் இசையும் கேட்கும் இலக்கியத்திலும் நாடகம் காணும் இலக்கியத்திலும் அடங்கும். தமிழிலோ கேள்விக்கும் காட்சிக்கும் அடிப்படையான எண்ணும் இலக்கியத்திற்கும் இடமளித்துள்ளமை காணலாம். இயல் தனித்து நிற்பது. இசை இயலோடு இணைந்து வருவது, நாடகமோ இயலும் இசையும் இணைந்து நிற்பது, எனவே நாடகத்தின் தனிச் சிறப்பு விளங்கு மன்றோ?

வள்ளுவன் தந்த வான் குறளுக்குச் சங்கப் பலகையில் இடம் தந்தது மதுரை. எனவே, மனமிருக்குமிடமாகிய மதுரையே இன் முகமாயின், வலக் கண் கம்பனைத் தந்த காவிரி நாட்டையும் இடக்கண் சிலம்பு யாத்த சேர நாட்டையும் (மேற்குத் திசை நோக்கி நின்றால்) குறிக்கும் முப்பெரும் புலவர்களைப் பாடிய புதுமைக்கவி பாரதி கம்பனைப் போல் வள்ளுவர் போல் இளங்கோவைப் போல் என்று வடக்கிருந்து தெற்காக வரிசைப் படுத்திக் கூறினாரோ என்று எண்ண இடமிருக்கிறதல்லவா?

தமிழிலக்கிய மறுமலர்ச்சியைக் குறித்துச் சொல்லுமிடத்து பாரதியாரையே முதல்வராகக் குறிப்பிடுவர். பாவகைகளில் கும்மி, கண்ணி, சிந்து முதலிய புதுமையைப் புகுத்தியவர் இராமலிங்க சுவாமிகள். ஆனால் அவர் பாடிய பொருளோ பழமையான பக்தி ஞான இலக்யங்களைப் பின்பற்றியதே. பாரதியாரோ நாடோடி மெட்டுக்களில் புத்தம் புதிய கருத்துக்களை வழங்கியுள்ளார். சுந்தரனாரது புதுமை வேறொரு வகையானது. இவரே தமது புதுப் பணியைக் குறிப்பிடும் போது நாற்கவிப் புதுப்பணி என்று கூறுகின்றார். எனவே கருத்துப் புதிதாயினும் கவிதை பழையதே. இராமலிங்கர் பழைய கருத்துக்களைப் புதிய பாடல்களில் பாடினார்.



சுந்தரனார் புதிய கருத்துக்களைப் பழைய பாடல்களில் பாடினார். பாரதியின் கருத்தும் புதிது. கவிதையும் புதிது. எனவே தான், அவரைப் புதுமைக் கவி என்கிறோம். பாரதியார் பள்ளிச் சிறுவராயிருக்கும் போதே (1891ல்) மனோன் மணீயம் வெளியிடப் பட்டது. எனவே, மனோன்மணீயத்தைப் பழமைக்கும் புதுமைக்கும் பாலமாகச் சொல்லுவது பொருந்தும்.

பழமைக்கும் புதுமைக்கும் மட்டு மன்று. மேல்நாட்டுக் கீழ்நாட்டுப் பண்புகளை இணைக்கும் கண்ணி என்றும் கூறலாம். வட மொழிக் காவியமாகிய வான் மீகத்தினின்றும் கதையைக் கொண்ட கம்ப நாடர் கன்னித் தமிழில் தந்த சுதந்திரக் காவியம் இராமாயணம். சுந்தரனாரும் ஆங்கிலக் கதையைத் தமிழ்ப் பண்பிற்கேற்ப அமைந்தமை வியத்தற்குரியதே. காவியம் தந்த கம்பனைப் போல் நாடகம் தந்தவர் சுந்தரனார்.

சிலம்பின் கதையைச் சொன்னவர் மதுரைச் சாத்தனார். அதனை முத்தமிழ் நாட்டிற்கும் பொருந்துமாறு காப்பிய மாக்கியுவர் இளங்கோ. ஈண்டு கதை தந்தவர் லிட்டன்பிரபு. அதனை முத்தமிழ் நாட்டுக்கும் பொருந்துமாறு மாற்றியமைத்தவர் சுந்தரனார். பொன்னைக் கொண்டு புதுப்பணி செய்து அணி செய்வித்த பெருமை இவ்விரு புலவர்களைச் சாரும். சிலம்பு நெஞ்சை அள்ளுமெனில் மனோன்மணீயம் மனங்கவரும் என்றால் மிகையாகாது. இளங்கோவின் காவியத்தில் நாயக நாயகியர் வணிகர் குலத்தவர். சுந்தரரும் நாடகத்துள் நாடகமாகவரும் சிவகாமி சரிதத்துள்,

மன்னுலகில் காவிரிப் பூ
மாநகரில் செல்வ
வணிகர் குலத் திலகமென
வாழ்வனொரு மங்கை

எனத் தொடங்கி வணிகர் குலப் பாத்திரத் திற்குத் தெய்வத் தன்மை அளித்துள்ளமை காணலாம்.

சிலம்பில் வரும் பாண்டியன் பொற் கொல்லன் சொற் கேட்டுத் தவறிழைத்தான், மனோன் மணீயதுள் வரும் ஜீவக வழுதியோ குடிலனாகிய அமைச்சனின் கைப்பாவை யாகிறான். மன்னவன் நமது நிழலில் மறைந்தனன் என்று குடிலனே கூறுகின்றான். பண்டைக் குலமென்று முன்னைப் பழம் பெருமை கூறுவதைத் தவிர, வேறு விசேஷ மான பெருமை ஒன்றும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. அதனாற்றான் பழம் பதியாகிய மதுரையிலிருந்து அம்மன்னனை சேர நாட்டின் எல்லையிலுள்ள நெல்லையில் ஒரு கற்பனைக் கோட்டைக்குள் குடி யமைத்தார் போலும்.

இவ்விரு காப்பியங்களுள் சிலம்பு நாயகியின் காலணியின் பெயரைக் கொண்டது. மனோன்மணீயம் நாயகியின் பெயரையே கொண்டது. மேறகூறியவற்றால் மனோன் மணீயம் சிலம்பின் அடியொற்றிச் சென்றிருத்தல் காணலாம். ஆங்கிலக் கருத்தினை உருக்கித் தமிழ் கருவில் உருவாக்கிய அற்புதச் சிற்பமே மனோன் மணீயம் எனலாம்.

தமிழிலக்கியங்களில் பெரும்பாலும் சிறப்பித்துக் கூறப்படும் காதலும் வீரமும் மனோன்மணீயத்திலும் சிறந்து விளங்கு கின்றன. வடமொழியாளர் எண்வகை மணங்களை எடுத்தியம்புவரேனும் தமிழர் யாழோர் கூட்டத்திற்கு ஒரு சார் ஒப்புடைய இயற்கைப் புணர்ச்சியையே சிறப்பாகக் கொள்வர்.

முதலாவதாகத் தெய்வீகக் காதலின் சிறப்பு சிவகாமி சரிதத்துள் விளங்குகின்றது.



அருளரும்பிய அதிபுரைத் தேடியலைந்த சிவகாமி முடிவில் முனிவேடங் கொண்ட சிதம்பரனின் முன்னால் எரி வீழத் துணிந்தபோது அவனும் மூதுருவம் நீங்கி,

> **சிவகாமி யானுனது**
> **சிதம்பரனே என்னச்**
> **செப்புனமுனம் இருவருமற்**
> **றோருருவம் ஆனார்**
> **எவர்தாம் முன்னணைந்தனர்**
> **என்றிது காறுமறியோம்**
> **இருவரும் ஒன்றாயினர்**
> **என்றே அறையும் சுருதி**

எனக் கூறி, தெய்வக் காதலின் தன்மையைச் சுட்டுகின்றார்.

இரண்டாவதாக, மனோன்மணியின் தோழி வாணிக்கும், சுந்தர முனிவரது சீடர்களுள் ஒருவனாகிய நடராசனுக்கும் ஏற்பட்ட காதல். இதனை மானுடக் காதல் என்று கூறலாம். ஏனெனில் இது தான் இரும்பும் காந்தமும் பொருந்தும் தன்மைபோல் இருவர் சிந்தையும் இயல்பா யுருகி ஒன்றாந் தன்மையாகும் - இயற்கைக் காதல் இதனை ஜீவக வழுதி பிஞ்சிற் பழுச் செயலென்று கூறி ஏளனம் செய்தான். வாணியின் தந்தை சகடர் என்ற பிரபு. பொருளாசை கொண்ட பேயன் குடிலன் மகன் பலதேவனுக்கு வாணியைக் கொடுக்க விரும்பினால் நடராஜனைச் சுத்தமே பித்தன் என்று நினைப்பவன். எனினும் எல்லாத் தடைகளையும் வென்று இறுதியில் வாணியின் காதலே வென்றது.

மூன்றாவதாக, கதாநாயகியாகிய மனோன்மணிக்கும் சேரவேந்தன் புருடோத் தமனுக்கும் இடையே ஏற்பட்ட கனாக் காதல். இது பாணாசுரன் மகள் வாசவதத்தை அனிருத்தனைக் கனவில் கண்டு காதலித் ததனோடு ஒக்கும். புருஷோத்தமனும் மனோன்மணியும் ஒரே வேளையில் கனாக் காண் கின்றனர். உள்ளத்தெழுந்த உணர்ச்சி களை ஊமை கண்ட கனவு போல் உரைக்க முடியாமல் திண்டாடுகின்றனர். புருடோத் தமன் ஆண்மகன் போரிடையேனும் கனவுக் கன்னியை மறக்க முயல்கின்றான். மனோன்மணியோ பெண். விள்ளவும் முடியாமல் தள்ளவும் முடியாமல் தவிக் கின்றாள். தந்தைக்குக் கீழ்ப்படியும் மகளாக, மரபு நிலையில் எதிர்க்கத் துணிவின்றி மனம் விரும்பாத பலதேவனுக்கே மாலையிடத் துணிகின்றாள். அங்குத் தான் விதி கனாக் காதலனைக் கண்முன் கொண்டு நிறுத்துகிறது. குடிலனைச் சிறை செய்து சுருங்கை வழிச் சென்ற சேரன் கனவிற் கண்ட காரிகை கலியாணக் கோலத்தில் நிற்பதைக் கண்டான். இருவர் கண்களும் சந்தித்தன. தந்தையின் ஆணை, மரபு, மானம் எல்லாம் தகர்ந்து விட்டன. மனங் கொண்ட மணாளனின் கழுத்தில் மாலையிட்டாள் மனோன்மணி.

மேற்கூறிய மூன்றுவகைக் காதலிலும் சிவகாமி சிதம்பரனது தெய்வீகக் காதல் சோழ நாட்டிலும் வாணி நடராஜனது மானுடக் காதல் பாண்டி நாட்டிலும், மனோன்மணி புருடோத்தமனது மானுடமும் தெய்வீகமும் கலந்த காதல் சேரநாட்டினுமாக (நிகழ்ச்சி பாண்டி நாட்டிலேனும் வாழ்வு சேர நாட்டில்) நடந்தது காண்க.

அடுத்தபடியாக, வீரச் சுவையும் இந்நாடகத்துள் சிறப்புற அமைந்துள்ளமை காணலாம். ஆதியின்னதென்று ஓதுதற்கரிய வழுதியின் தொழுகுலத்தில் தோன்றியவன் ஜீவகன். குடிலனது கைப்பாவையாக இருப்பினும், போர் வந்தபோது புலியெனச் சீறி எழுகிறான். படைஞரிடம் அவன் கூறும் வீரவுரை இனப்பற்று, நாட்டுப்பற்று மொழிப்பற்று ஆகியவை அடங்கிய ஒரு சொற்பொழிவாகவே அமைந்து விடுகிறது.



"தாமிரபர்ணியின் நீரை
ஒருதுளியேனும் நீர்
உண்டுவீராயின் நாடு"

பிறர் கைப்படப் பொறுப்பீரோ? என்கிறான். மொழியின் பெயராலும் சுதந்திர வெறியை உண்டுபண்ண விரும்புகிறான்.

"விந்தம் அடக்கினேன்
தந்த நல் தமிழ் மொழி
தற் சுதந்திரம் அனும்
அற்பர் வாய்ப்படுமோ?"

மேலும் நாட்டபிமானத்தைக் காட்டும் சிறப்பினைப் பாருங்கள்.

"உரிமைமேல் ஆண்மை
பாராட்டார் சாந்தம்
பெருமையில் பிணத்தல்
பிறந்ததோர் சீதம்
அந்தணர் வளர்க்கும்
செந்தழல் தன்னிலும்
நாட்டபி மானம் உள்
மூட்டிய சினத்தீ
அன்றோ வானோர்க்கு
என்றுமே உவப்பு."

என்றெல்லாம் நாட்டுப் பற்றினை ஒரு மதமாக்கிப் பேசுகிறான். இத்தகைய வீரம் பரம்பரைக் குணமே தவிர தன் பகுத்தறிவால் சம்பாதித்ததன்று. வீரம் பேசுமிடத்து நகைச்சுவையும் அமைத்துக் காட்டுகிறான்.

"நீடுபோர் குறித்து இவண்
நின்றோர் தம்முள்
யாரே யாயினும்
சீராம் தங்கள்
உயிருடம்பு ஆதிகட்கு
உறும் அயர்வு உன்னி
சஞ்சலம் எய்துவோர்
உண்டெனில் சாற்றுமின்
வஞ்சகமில்லை என்
வார்த்தை ஈது உண்மை
மானமோடு அவரைஇம்
மாநகரதனுள்
சேம மாயிருந்திடுவம் திண்ணம்
உத்தம மாதர்கள் உண்டு மற்றாங்கே
எத்தனையோ பேர்
இவர்க்கு அவர் துணையாம்"

போரைக் கண்டு அஞ்சுகின்ற ஆடவர்க்கு அஞ்சுகம் போன்று கொஞ்சும் மொழி பேசும் மங்கையர் துணை நிற்பராம். என்னே ஏளனம்! போர் வெறிகொண்ட வீரர் இல்லை, இல்லை என்று கூறிப்பொங்கி யெழுகின்றனர்.

சுந்தரனார் மனோன்மணீயத்தில் கூறிய வீரவுரைகளையும் சத்ரபதி சிவாஜி என்ற தலைப்பில் பாரதி பாடிய வீரவுரைகளையும் ஒப்பு நோக்குவார்க்கு இருவர்தம் கருத்தின் ஒருமைப்பாடு விளங்கும்.

புருடோத்தமனது வீரத்தைக் குறிப் பிடும்போது ஆசிரியர் சேரன் வீரமும் திருடான் வஞ்சியான் வஞ்சியான் என்ற தொடர்களால் காட்டுகின்றார்.

இந்நாடகத்துள் வரும் சுந்தர முனிவருக்கு ஆத்மீகச் சீடர்கள் இருவர். கருணாகரும் நிஷ்டாபரரும். இவ்விருவரது உரையாடலில் தத்துவ விளக்கங்கள் இடம் பெறுகின்றன. இல்லறச் சீடர்கள் இருவர் நடராஜனும் நாராயணனும், முன்னவன் ஓர் இயற்கைப் பண்டிதன். பின்னவன் உலகம் தெரிந்த உத்தமன். இவ்விருவர் மூலமாகவும் அனேக உண்மைகளை அறிவிக்கிறார் ஆசிரியர்.

அரசியல் துறையின் அனைத்து நுணுக்கங்களையும் அறிந்தவன் குடிலன். அவனது அதிதீவிரச் சுயநலம் அவனையே அழித்து விட்டது. அவனது பேராசை



பேயாசையாக மாறி விட்டது. அதற் கேற்றபடியே அவனது கொள்கைகளும் உருப் பெறுகின்றன. பொது மக்களைக் குறித்து,

> ''அலகிலா மானிடர்
> யாவரும் அவரவர்
> நலமே யாண்டும் நாடுவர் -என்றும்
> தன்னயங் கருதி
> அன்றித் தமைப்போல
> பின்னொருவனை எணிப்
> பேணுவர் உளரோ?''

என்றும்கூறுகிறான்.

குடிலம் என்ற சொல்லுக்கு வளைவு, வஞ்சகம் முதலிய பொருள்கள் உண்டு. இவ்விரு குணங்களும் இவனிடம் இயைந்திருக் கின்றன. தன்னைப்போலவே உலகத்தையும் கருதுகிறான்.

> ''யாத்திரை போன நூற்றுவர் சோறடு
> பாத்திரம் தன்னில் பங்கு பங்காக
> ஒருவரை ஒருவர் ஒளித்துப் பருமணல்
> இட்டகதையாய் இருக்குமோ அவ்வளவு
> எட்டுமோ உலகின் கட்டைச் சிறுமதி''

என்று எடுத்துக்காட்டுடன் இயம்பு கின்றான். நாடகம் முழுமை ம் குடிலனுடைய சிந்தையும் செயலும் கூத்தாடுகின்றன. ஆயினும், அறம் வெல்லும், பாவம் தோற்கும் என்ற அறவுரைப்படி இறுதியில் தோல்வி ற்றான் குடிலன்.

தந்தைக் கேற்ற தனயனே பலதேவன். மகனைக் கொண்டே தன் கருத்தை முற்றுவிக்க முயல்கிறான் குடிலன். ஓரளவு வெற்றி ம் பெற்றான். திருமணத்திற்றகாகத் தூது சென்ற பல தேவன் மோதுபோருக்கு வழி வகுத்து விட்டான். அவனது தூதின் முக்கிய செய்தி நாஞ்சில் நாட்டினைப் பற்றியது.

> ''வஞ்சி நாடதற்குத் தென்கீழ் வாய்ந்த
> நன்செய் நாடென்றொரு நாடுளதன்றே
> எங்கட்கு அந்நாடு உரத்தாம்; அங்கு
> பரவு பாடை ம் விரவும் ஆசாரமும்
> நோக்கில் வேறொரு சாக்கியம் வேண்டா''

என்றான். இவ்வடிகளே திருவாங்கூர்த் தமிழ்ப்பகுதி தாய்த் தமிழகத்துடன் இணைவதற்கான போராட்டத்திற்கு ஊக்கமளித்த தெளினும் ஒக்குமன்றோ?

விஞ்ஞானம், தத்துவம், அரசியல், உலகியல், உளவியல், நாடு,மொழி, இனப்பற்றுக்கள் ஆகிய அறிவுத்துறைகள் நிறைந்த மனோன்மணீயம் மனங்கவரும் தன்மையது என்பதற்கையமில்லை.

பேராசிரியராக விளங்கிய சுந்தரம் பிள்ளை தமது 42 வயதிற்குள் செய்திருக்கும் பெரும்பணி போற்றற்குரியது. கொடு மலையாளக் குடியிருப்புடைய வராயினும் அவரது தமிழ்க்காதல் துதிக்கப்படுவதே. ஆசிரியர் பெருமான் கூறியவாறு எத்திசை ம் புகழ் மணக்கும் தமிழணங்கின் சீரிளமைத் திறம் வியந்து செயல் மறந்து வாழ்த்தி இக்கட்டுரையை முடிக்கின்றேன்.



எனது அநுபவங்கள்

- கவியோகி சுத்தானந்த பாரதியார்

அழகுத் தெய்வத்தை வாழ்த்தி
வணங்குவோம்
அழகுச் சோலையில் அன்புறக் கூடுவோம்
அழகின் இன்பத்தை ஆருயிர்க் கூட்டுவோம்
அழகை வாழ்வெனும் வீணையில்
மீட்டுவோம்.

1. நாடகக் கலை

அழகின் விளக்கமே கலை; கலை என்பது உள்ளிருந்து மலர்வது; அது சிந்தனைச் சிற்பம்; உள்ளுணர்வின் கனவுக் காட்சி; இந்தக் கனவுக் காட்சியையே கவிஞன் காவிய மாக்குகிறான்; பீலி பிடித்தவன் ஓவிய மாக்குகிறான்; சிற்பி சிலை வடிக்கிறான்; நடிகன் மேடை மேல் நவரச பாவனை காட்டி நடிக்கிறான்.

கலைகளில் என்னை மிகவும் கவர்ந்தது நாடகமே. எனது நூல்களிற் பெரும்பான்மை நாடகமே. இளமையில் நாடகம் பார்க்காத நாள் இல்லை.

2. எங்கும் நாடகம்

எங்கள் ஊர் சிவகங்கை. நாடகத்திற்குப் பேர் போனது. என் வீட்டுக்கு எதிரே சிவன் கோவில். இங்கே காளிதாசன், பவபூதி முதலியோர் எழுதிய நாடகங்கள் நடந்தன. அருகேயுள்ள திரௌபதியம்மன் கோயிலில் பாரதம் முழுதும் நாடகமாக நடந்தது; அரிச்சந்திர நாடகம், இராமாயண நாடகம் எல்லாம் தக்க புலவர் நடித்துக் காட்டினர். அரண்மனைப் புறங்களில் பெரிய நாடகக் கொட்டகையுண்டு. அங்கே புதுப்புது நாடகங்கள் நடந்தன. நான் பயின்ற கலாசாலையில் மாதா மாதம் ஆங்கிலம் தமிழ் இரண்டிலும் அரிய நாடகங்கள் நடந்தன; இந்த நாடகங்களில் நான் அரசியாக நடித்து வந்தேன். எனக்கு மிகவும் பிரியமானவை ஷேக்ஸ்பியர், ஷெரிடன், மோலியர், காளிதாஸன் நாடகங்களே. சம்பந்த முதலியார் நாடகங் களையும் நாங்கள் நடித்ததுண்டு.

3. சிவசாமி

அந்தக் காலம் சிவசாமி என்ற அரிய நாடகப் புலவர் இருந்தார். அவர் அரிச்சந்திர நாடகம் நடத்தினால் ஊரெல்லாம் கூடிப் பார்க்கும். அவர் சந்திரமதியாக வந்து மயான காண்டத்தில் லோகிதாசனை மடியில் வைத்துப் புலம்பிய போது, எல்லோரும் கண்ணீர் வடித்தனர். நான் முதலில் பங்கு கொண்டது சிவசாமி நாடக மன்றத்திலேதான். சிவசாமி ஒழுக்கமும் விழுப்பமும் உடையவர்; சாஸ்திரம் அறிந்தவர், அற்புதமான நடிகர்; நடனத்தில் இணையற்றவர். அவருடன் அரசராக நடித்தவர் சாம்பசிவம். இவர் வீர கம்பீரமாயிருந்தார். சிறு வயதில் இவர்கள் நாடகத்திற்கு நான் பாட்டெழுதி வந்தேன். அரிச்சந்திர நாடகத்தில் லோகிதாசனாக நடித்தேன்.

4. பாஞ்சாலி சபதம்

பரமேசையர், கலியாணராமையர் ஆகிய இருவரும் அந்தக் காலத்தில் மிகவும் புகழ் பெற்றிருந்தனர். அவர்கள் எங்கள் ஊரில் ஓராண்டு நாடகம் போட்டனர். கலியாண ராமையர் எனக்குச் சிநேகமானார்; சில காட்சிகளுக்குப் பாட்டெழுதச் சொன்னார். நடிகர் யாராவது வராதபோது என்னை அவர் மேடையேற்றுவார். ஒரு தரம் சுப்பிரமணிய பாரதியாருடன் நான் பாஞ்சாலி சபதம் பார்த்தேன். பாரதியார் அந்த நாடகத்தை மிக வியந்து திரைக்குள் ஓடிச் சென்று கலியாணராமையரைத் தட்டிக்கொடுத்து சபாஷ் பாண்டியா! இந்தப் பாஞ்சாலி சபதம் அமரத்தன்மை பெறும் என்று குதூகலித்தார். பாஞ்சாலி சபதத்திற்குப் பாரதியார் அமரத் தன்மையளித்துக் காவியம் பொழிந்தார்.



பாரதியார், நாடகத் தமிழை வளர், பாண்டியா! எப்போதோ கடல் கொண்ட கபாடபுரத்தில் நாடகம் இருந்ததென்று பழைய நூல்கள் நாலைந்து பெயர்களைச் சொல்லிக் கொண்டிருப்பதிற் பயனில்லை. நாடகம் தற்காலத்திற்கேற்றபடி விறுவிறுப்பாக அமைய வேண்டும்; எழுது நாடகம் என்று என்னை ஊக்கினார். நானும் அன்று முதல் நாடக நூல்களை ஏராளமாகப் படித்து 100 நாடகங்களை எழுதித் தமிழன்னைக்கு அர்ப்பணித்திருக்கிறேன்.

5. ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்கள்

நான் இளமையில் ஆங்கிலச் சூழலில் வளர்ந்து ஆங்கிலமே அதிகமாகப் படித்ததால் ஷேக்ஸ்பியரிடம் எனக்கு அளவு கடந்த ஆர்வமும் அன்பும் ஏற்பட்டது. என் அண்ணன்மார் சிறந்த ஆங்கிலப் புலவர்கள். அவர்கள் ஷேக்ஸ்பியர் **Route-ledge**(ரௌட் லெட்ஜ்) பதிப்பை வைத்துப் படித்தனர், நடித்தனர். அந்த நடிப்பில் என்னையும் சேர்த்துக் கொண்டதுண்டு. ஷேக்ஸ்பியரின் ஹாம்லெட், ஒதெல்லோ, கிங் லியர், மாக்பெத், ரோமியோ ஜூலியட், வெனிஸ் வர்த்தகன், கிளியபாத்ரா முதலிய நாடகங்கள் இணையற்றவை. இன்றுகூட நான் ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களைப் படிக்கிறேன். அந்த மாதிரித் தமிழில் நாடகங்கள் வரவேண்டும் என்று நான் முயன்றேன். என் காலத்திற்குப் பிறகு தான். நான் இலக்கியத் தோட்டத்தில் நாட்டிய மரங்கள் பழுத்து உலகிற்குப் பயன்தாகலாம். என் கடமையை அடக்கமாகச் செய்து முடித்து விட்டேன்.

ஷேக்ஸ்பியருக்கு அடுத்தபடி என்னைக் கவர்ந்தது காளிதாஸனின் சகுந்தலமும், விக்ரம ஊர்வசியும், இரண்டையும் சமஸ்கிருதத்திலேயே நான் படித்து நடித்தேன்.

6. பிரெஞ்சு நாடகங்கள்

அடுத்தபடியாக, பிரெஞ்சில் மோலியர், ரஸீன், கொர்நெல் ஆகிய மூவர் நாடகங்களும் என்னை ஈர்த்தன. இவர்களைப்பற்றித் தமிழில் நூல்கள் எழுதியுள்ளேன். ரஸீனின் அதாலி, அந்த்ரோமாக் கொர் நெலின் ஸீத் (**Cid**)ஒராசியன், மோலியரின் மிசாந் திரோப், லவார்(கருமி), டான் ஜூவான், பறக்கும் டாக்டர் முதலிய பல நாடகங்கள் நகைச்சுவை பொதிந்தன. நகைச்சுவைக்கு மோலியரும், வீரச்சுவைக்கு கொர்நெலும், கலைச்சுவைக்கு ரஸீனும், வாழ்வின் நவரசங்களுக்கு ஷேக்ஸ்பியரும் எனக்குச் சிறந்த வழிகாட்டிகளாயிருந்தனர். விக்தர் ஹ்யூகோவின் ஹெர்நானியும் கிராம்வெல்லும், கெத்தேயின் ஃபௌஸ்டும் என் உள்ளத்தைக் கொள்ளை கொண்டன. இந்த நாடகங்களைக் கற்றதன் பயனாக எனக்கு நல்ல கலை நாடகங்கள் எழுத எழுச்சி பிறந்தது. எனது நாடகங்களை நானே நடித்து நடித்து எழுதுவதுண்டு; பாடல்களை நானே பாடி அபிநயம் பிடித்து ஆடுவதும் உண்டு. எனது நாடகங்கள் சில மேடையேறிப் புகழ் பெற்றன.

7. அந்தக் காலப் புலவர்

அந்தக் காலம் எனது நாடகங்களைப் படிக்கச் சொல்லிக் கேட்டவர்கள் சிவகங்கை அரண்மனை டில்லி பாச்சாத் தேவர், சின்ன அரண்மனை சிங்கத்துரை, புலவர் இராமலிங்கம் பிள்ளை, தெய்வசிகாமணிப் புலவர், பெரியசாமித் தேவர் முதலிய தமிழறிஞர். நாடகப் புலவருள் பொன்னம்பலம் ஆசாரி, ராஜாராவ், சுந்தர் ராவ், கோவிந்தசாமி மதுரை C.ராமசாமி ஐயர் முதலியோர். C.ராமசாமி ஐயர் ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களைத் தாமே நடித்துக் காட்டினார். **(Mono actor)**



8. சில நாடகங்கள்

செய்யுள் நாடகம், இசை, நாடகம (ஆபரா) சரித்திர நாடகம், சமுதாய நாடகம், புதுயுக சமயோக நாடகம் என்று வகை வகையாகப் பிரித்து நான் நாடக இலக்கியங்களை மன எழுச்சியால் எழுதி ள்ளேன். எனது நாடகங்களில் மேடையேறியவற்றை இங்கே தருகிறேன். 1. காலத்தேர் 2. வசந்த சுந்தரி 3. ஜயமணி 4. இராணி மங்கம்மாள் 5. புதுமையும் பழமையும் 6. இவளும் அவனும் 7. சுபத்ரா கலியாணம் 8. சிவாஸ்திரம் 9. நக்கீரர் நாவீறு 10. பத்மாவதி 11. தேவ குமாரி 12. ராணா பிரதாப சிங்கன் 13. சிவாஜி- ராமதாஸ் 14. சிரிப்பில் விளைந்த நெருப்பு 15. பூதானப் புரட்சி 16. சத்தியாக்கிரகம் 17. சகுந்தலம் 18. ஜீவமுரளி 19. விஞ்ஞானக் கூத்து 20. அப்பரின் அற்புதம் 21. மாணிக்க ஜோதி 22. ஜோதி ராமலிங்கம் 23. ஜய ஜவான் 24. முல்லை மணம் 25. மீரா விஜயம் 26. வளையாபதி 27. குண்டலகேசி 28. ஜய வீரன் 29. புத்தர் கருணை 30. சீர்திருத்தம் 31. கண்ணகி 32. காமதிலகன் 33. மாயமான் 34. இராமதூதன் 35. ஏழை முருகன் 36. வானரக முதலியன. இந்த நாடகங்கள் பெரும்பாலும் நூல் வடிவில் உலாவுகின்றன.

9. இன்று நடிகர்

நான் ஸ்ரீ சங்கரதாஸ் சுவாமிகளைச் சிவகங்கையில் ஒரு முறை பார்த்ததுண்டு. அப்போது அவர் பொன்னம்பலம் ஆசாரியார் நடத்திய சதாரம் நாடகத்திற்கு வசனமும் பாட்டும் கோத்துப் பயிற்றினார். சுவாமிகள் படிப்பும், நடிப்பும், நவரசப்பொலிவும், கலையார்வமும் கொண்டவர். அவருக்குத் திருவிழாக் காண்பது நாடகக் கலை விருந்தாகும். தமிழகத்தில் இன்று ஔவை ஷண்முகம், பகவதி, சிவாஜி கணேசர், எம்.ஜி.ராமச்சந்திரர் போன்ற அரிய நடிக மணிகள் உள்ளனர். நாடகச் சங்கமும் உள்ளது. நமக்கு வேண்டியது கூட்டுறவு.

10. கலைஞர் கூட்டுறவு

நான் ஐரோப்பிய அமெரிக்க ஜப்பானிய நாடுகளில் ஏராளமான ஆபராக்களையும் நாடகங்களையும் திரைப்படங்களையும் பார்த்துப் பூரித்துள்ளேன். புடோவ்ஸ்கி, ஹாலிவுட், பாரிஸ் தியேட்டர் போன்ற அரும்பெரும் நாடகசாலைகளையும் படநிலையங்களையும் பார்த்துள்ளேன். அங்கெல்லாம் கலைஞருள் நல்ல கூட்டுறவுள்ளது. மாஸ்கோ போல்ஷாய் தியேட்டரில் நடக்கும் ஆபராக்களும் நாடகங்களும், பாரிஸ் தியேட்டரில் நடக்கும் இசை நாடகங்களும் கண்கொள்ளாக் காட்சியாகும். இங்கிலாந்தில் ஷேக்ஸ்பியர் பிறந்த ஸ்டாட்போர்டு ஆன் அவனில் திருவிழா கண்டேன். ஹாம்லெட், ஒதெல்லோ நாடகங்களைப் பெரும் புலவர் நடிக்கக் கண்டேன்.

11. நாடகக் கழகம்

அந்த மாதிரி நமது தமிழகத்தில் தக்க நடிகர் கூடி நாடகக் கழகம் ஏற்படுத்த வேண்டும்.

தக்க பயிற்சியும், படிப்பும், நடிப்பும், துடிப்பும் கொண்ட நடிகரைக் கூட்டிக் கலை வளர்க்க வேண்டும். இக்கழகம் நாடக இலக்கியங்களையும் நாடகாசிரியர்களையும் போற்ற வேண்டும். உதாரணமாக எனது நாடகங்களை இந்த நாடகக் கழகம் வெளியிட்டு அரங்கேற்றலாம். கலை மதிப்புள்ள நாடகங்களை இந்தக் கழகம் தேர்ந்து நடித்து, நாடகாசிரியருக்கு உரிய சன்மானங்களைத் தந்து போற்ற வேண்டும்.



தேர்ந்த நாடகங்களைக் கழகமே நடித்து, ஆசிரியருக்கு மரியாதை செய்ய வேண்டும்.

12. கலை வளர்ச்சி

இவ்வாறு ஜப்பானில் நடக்கிறது. 1952ஆம் ஆண்டு தோகியோவில் இரோஷிமா என்ற நாடகம் உணர்ச்சிப் படலமாக நடந்தது. மாஸ்கோவில் அக்டோபர் புரட்சி நாடகம் என் உள்ளத்தை அள்ளியது. புதுப்புது நாடகங்கள் காலத்திற்கேற்ப வந்து புகழ்பெற்றுப் பரவினால் தமிழும் தமிழர் பண்பாடும் ஒளிபெறும்.

(1) நாடக ஆசிரியர் தனது நிலையில் அமைதியாயிருந்து கலையை ஆக்க வேண்டும்.

(2) அதை நாடகக் கழகம் ஏற்றுப் போற்றி வெளியிட்டு நடத்த வேண்டும்.

(3) நாடகம் மேடையேறும்போது நாடகாசிரியனுக்குத் தக்க சன்மானம் வழங்க வேண்டும். ரஷ்யாவில் கவிகளும் நாடகப் புலவரும் செழித்து வாழ்கின்றனர். அங்கே வறுமையில்லை. வரட்சியில்லை, பொறாமை யில்லை. நமது நாடு உலகப் புகழ் பெற வேண்டும். அதற்கு நாடகப் புலவர் நமது தமிழ்ப் பண்பாடுகளை மேடையேற்ற வேண்டும்.

"பாட்டும் பரதமும் பண்புள்ள நாடகமும்
நாட்டுக்கு நல்ல பயன்
கலையினால் உலகொற்றுமை காணுவோம்
கலையினாற் கருத்தை விரி வாக்குவோம்
கலை மகளின் கவின்பெறுங் கோவிலில்
கைகள் கோத்துக் களிப்புடன் ஆடுவோம்."





அவ்வையின் அவதாரம்

பன்மொழிச் செல்வர் தெ.பொ.மீ

திரு. டி.கே. சண்முகம் அவர்கள் ஒரு தலை சிறந்த கலைஞர். அறிவு, அனுக்குண்டைப் படைத்துக் குவிக்கும் போது அறிவை அன்பாக்கி, இன்ப மூட்டி, உலகை அழிய விடாது வளர்ப்பவன் கலைஞன் தான். இவன் இனத்தவர்கள் இல்லை யானால் உயிர் வாழ்க்கையே ஒரு பெரிய நோயாய்த் தீர்ந்திருக்கும்.

இந்தக் கலையோ பல வகை. இலக்கியம் என்று வரும்போது பழந் தமிழர்கள் முத்தமிழ் என்கிறார்கள். இயல் இலக்கியம், அறிவை அழகாக்கி இன்பமாக்கும். இசையோ நெஞ்சைத் திருத்தி உணர்ச்சியைக் கடவுள் மயமாக்கி மனிதனை உய்விக்கும். கூத்து என்பது கதை தழுவியதாக வளர்ந்த போது மனிதனின் நடையையும், செயலையும், வாழ்க்கையையும் அழகின் அகலமாக்கி, இன்பத்தின் ஆழமாக்கி, ஒப்பில்லாததோர் அமைதியே விளைவிக்கும்.

இந்தக் கூத்தினைப் பல திறத்தினர் காண வருவார்கள். அவரவர் தரத்திற்கேற்பப் பல தரத்தினருக்கும் பயன் தந்து அவரவரது மனத்தைக் கவர்ந்து உயர்த்தும் நுண்மை இங்கேதான் உண்டு. குழந்தை போன்றாரும் நடிகரின் உடையிலும் காட்சியிலும், பாடலின் இனிமையிலும் சொக்கிவிடுவார்கள். சிறிது வயது வந்த இளைஞர், மாணவர்கள் கதையில் தங்கள் கருத்தைப் பறிகொடுப்பார்கள். காளைகள் காதற் காட்சி போன்றவற்றில் ஒன்றாகித் தங்கள் உணர்வு தம்மையும் அறியாமல் தூய்மை பெறக் காண்பார்கள். முதியவர்களோ வாழ்க்கையின் முழுமையினையும் கண்டு களிப்பார்கள்; கண்ணீர் விடுவார்கள்; சீறுவார்கள்; அருவருப்பார்கள்; சிரிப்பார்கள்; வீரம் கொள்வார்கள். முடிவில் ஓர் அமைதி பெறுவார்கள். உரை நடை எழுத்தாளர், கவிஞர், இசைவாணர், நடனக்கலைஞர், காட்சியாக மட்டுமே உண்மை அறிந்த விஞ்ஞானிகள், அனைவருக்கும் ஆய்ந்து, மென்று, தின்று, கழிக்கத் தீனி இங்கே உண்டு. அரசியல், பொருளியல், மெய்ஞ்ஞான இயல் என்ற பல துறைகளில் உள்ளாரும் இங்கே நாடகத்தின் உட்பொருளைத் தத்தமக்கேற்ற வகையில் உணர்ந்து மகிழ்கிறார்கள்.

எனவே, குழந்தை முதல் ஞானி வரை அனைவரும் ஒருங்கே துய்க்கக் கூடியது நாடகம் ஒன்றே ஆகும். இதுவே இதன் தனிச்சிறப்பு.

ஆனால் நாடகத்தின் பெருமை, அதனை எழுதும் ஆசிரியரிடம் பிறந்தாலும் அதனை வளர்த்து, வெற்றியோடு மேடையிலும், நடை போட விட்டு, நம் மனத்திலும் விளையாட விடுபவன் நடிகனே ஆவான். சில போது ஆசிரியர் காணாத பொருளும், ஆழமும், நடிகன் நடிக்கும் போது பளிச்சென்று வெளியாகி விடுகின்றன. நடிகனும் கலைஞனாக இருக்க வேண்டும். அத்தகைய நடிகக் கலைஞர்கள் ஒரு சிலரே ஆம். இன்றைய வெற்றியும் பணக்குவியலும் கொண்டு இவர்களை மதிப்பிடுதல் கூடாது. என்றுமாய் எங்குமாய் உருளும் உலகமே ஒரு சேரப் புகழும் நிலைமை ஒரு சிலரே இங்கும் பெறுகிறார்கள். மேடையிலேயே இத்தகைய வெற்றி பெறும் கலைஞர் திரு. டி.கே. சண்முகம் எனலாம்.

அவர் எந்தக் கல்லூரியிலும் பயிலவில்லை. பயின்றால் என்னவாகியிருப்பார்? தேர்வுகளில் வெற்றி பெற்றிருப்பார். உலக வெற்றி கிட்டியிருக் குமா? கலையைத் துய்த்துப் பிறரும் அந்தக் கலையைத் துய்க்கும் வண்ணம் செய்திருப்பாரா? மாணவர்களும் உருப்போடுகிறார்கள். ஆனால் அதில் உயிர் இல்லை. எனவே பிணச்சுமையாகிறது. திரு.டி.கே. சண்முகனார் உருப்போட்டதும் அந்தப் பேச்சின் வடிவமாகிறார். அந்த உயிர்ப்பு அந்த நிலையில் அவர் உயிர்ப்பாகிறது. பொருளும் ஆழமும் அவர் நடையாகி மகிழ்விக்கின்றன. கம்பன் இராமனாகப் பிறக்கின்றான், இராவணனாகப் பிறக்கின்றான், சீதையாகப்



பிறக்கின்றான், சூர்ப்பனகையாகவும் பிறக்கின்றான். அப்பொழுதுதானே அவரவர்களுக்கு ஏற்ற பேச்சுகளைப் பாட்டாகப் பாட முடியும். அதனால் சிவத்தை எங்கும் கண்டு அதுவாகி நிற்கும் மெய்ஞ்ஞானி போல எங்கும் உண்மையையும், இன்பத்தையும் கண்டு கவிஞனும் உலகமாகி நின்று உலகின் உண்மையை ஒத்துணர்ச்சியோடும் அன்போடும், இந்த வியத்தகு வழியில் உணர்த்தி நம்மை உணரவும் செய்து விடுகின்றான். எல்லா வகையான பாத்திரங்களும் ஆக ஏற்று நடிக்கச் சண்முகனாரும் இத்தகைய அனுபவம் பெற்றுத் திகழும் கலைஞர் ஆவர். கண்டவரெல்லாம் வாழ்கவென்று தம்மையும் அறியாமல் வாழ்த்தும் வாழ்த்துக்களைப் பெற்றதை-பெற்று வருவதை இவரும் அறியார்.

எப்படியும் கல்வி நிலையத்திடமோ, பண்டிதரிடமோ பெறாத, பெறமுடியாத உண்மைத் தமிழ் அறிவினை, தமிழின் இனிமையினை, இன்பத்தினை, இந்த நடிப்புக்கலை வாழ்விலேயே பெற்றுவிட்டார். இன்று தமிழ் உலகில் பெரும் பான்மையோர் அறிந்த அவ்வை இவர் காட்டிய அவ்வைதான். அவ்வையின் வாழ்வு மட்டுமல்ல, அவ்வையின் பாடலின் பொருளையும் ஆழத்தையும் இவர் காட்டிய பிறகுதான் பலர் உணர்ந்திருக்கிறார்கள். அவ்வையின் அவதாரமாகவே தோன்றுகிறார் இவர்.

சண்முகம் உயிர் ஊட்டும் ஒரு பேருரையாசிரியர். "உயிரோவியம்" நாடகத்தை இவர் நடிக்கும் போது அதன் ஆசிரியரான திரு. நாரண துரைக்கண்ணனாரே தம் எழுத்துக்குப் புது விளக்கமும், புதிய ஆழமும் அதில் கண்டு வியந்திருப்பார்கள் என்பதில் ஐயமில்லை.

இதற்கு மேலே தமிழ்ப் பண்பாட்டில் ஊறிய இவர் நெஞ்சம், தமிழர் வரலாற்றுப் போக்கையே தம் வாழ்வோடும் தாம் கற்ற தமிழ்ப் பாடல்களோடும் ஒட்டவைத்து உணர்ந்தமைந்த உரைகல் போன்றவர். இராஜராஜன் போன்ற நாடகங்களை இவர் நடிக்கும் போது அவை ஓர் உள் ஆழம் பெற்றுத் தமிழ்ப்பண்பாட்டின் அடிப்படையை விளக்கிவிடுவதால். இராஜராஜன் எழுப்பிய கோபுரம் போல வரலாறு இவர் வழியே ஓங்கி நின்று காட்சியளிப்பதை யார்தான் அனுபவிக்கவில்லை? இந்த வகையில் நாடகங்களை எழுதிய ஆசிரியர்களைவிடத் தமிழ்ப் பண்பாட்டினை விளக்கும் வரலாற்றுப் பேராசிரியனுமாக, பிறவியிலே கருவாகி உருவாகியுள்ளார் சண்முகனார்.

மணிவிழா காண்கின்றார் இத்தகைய கலைஞர். தமிழ்நாட்டு எல்லையை வரையறுப்பதிலும், சென்னையைத் தலைமை நகரமாக அமைப்பதிலும் நடந்த போராட்டங்களில், இதன் காரணமாக, பங்கு பெற்று வெற்றி பெற்றது வியப்பன்று. கலைஞர்கள் காரிய வீரராவது அருமை. ஆனால், அந்த அருமை இவருக்கு எளிமையாயிற்று; எனவே, நடுவிடத் துரைத்தனப் பெருமையையும், தமிழ்நாட்டு மேலவை உறுப்பினர் நிலைமையையும் இவர் பெற்றது வியப்பன்று.

கலைஞர்கள் தம் கலைத்திறன் மட்டும் பெற்று விளங்குவார்கள். அக்கலைத்திறனை விளக்க வல்லவர்கள் அவர்களில் மிக மிகச் சிலரே. நான் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் பேராசிரியராகத் தொண்டாற்றிய போது கலைஞர்களைக் கொண்டே கலையை விளக்க முயன்றேன். ஆனால், இவர் ஒருவர் தான் மகிழ்ச்சியுடன் முன்வந்தார். நாடகத்தினை வரலாற்று முறையில் இவர்தான் விளக்க முன் வந்து சிறந்த சொற்பொழிவாற்றினார். சொற்பொழிவுகள் நூல் வடிவில் வந்து ஒரு பெருங்குறையை நிறைவு செய்ததைத் தமிழுலகம் அறியும். சுருங்கச் சொன்னால், இவரை அவ்வையின் அவதாரம் எனலாம்.

இந்திய நாடகக்கலையின் தந்தை - பேராசிரியர் க.த. திருநாவுக்கரசு



நாட்டியச் சாத்திரத்தின் தொன்மை

வடமொழியில் உள்ள 'நாட்டியச் சாத்திரமே' மிகப் பழமையான நாடகக் கலை நூலாகக் கருதப் பெறுகிறது. காளிதாசர், பாஸ கவி போன்றவர்களுடைய நாடகங்களைக் காட்டிலும் மிகப் பழமையானதாகவும் அது போற்றப் பெறுகிறது. அவ்விரு பெரும் நாடகச் ஆசிரியர் களும் தம்முடைய நூற்களில், 'நாட்டியச் சாத்திரத்தைக்' குறிப்பிட்டுள்ளனர். அந்நூல் பெரும்பாலும் கி.பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்டிருக்கலாம் என்று ஏ.பி. கீத் நம்பு கிறார். ஆனால், கோஷ் என்பவர் அந்நூல் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் தோன்றியதாகக் கருதுகிறார். பாணினியின் வியாகரணம் நட (நாட்டிய) சூத்திரங்களைப் பற்றிப் பேசுகிறது. ஆனால், அலங்காரச் சூத்திரங்களைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் ஒன்றுமே அதில் இடம் பெறவில்லை. எனவே, நாட்டியக் கலை மிகப் பழமையானது என்பதும். அதைப்பற்றி எழுதப்பெற்ற நூலும் பழமையானதாக இருக்க வேண்டும் என்பதும் புலனாகின்றது.

பரதரின் நாட்டியச் சாத்திரம், நாட்டியக் கலை ஆய்வு நூலாக மட்டும் விளங்கவில்லை. வடமொழியில் பாவியலைப் (Poetics) பற்றிய முதல் நூலாகவும் அது திகழுகிறது. கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டு முதல் பதினோராம் நூற்றாண்டு வரையில் அதற்குப் பல அறிஞர்கள் உரை எழுதியுள்ளனர். அவர்களுள் இறுதியில் உரை எழுதியவர் அபிநவகுப்தராவார். நாட்டியச் சாத்திர உரையாசிரியர்களுள் அவரே தலை சிறந்தவராகப் பாராட்டப்படுகிறார்.

நாட்டியச் சாத்திரம், தனிச்சிறப்புக்கள் வாய்ந்த முதல் நூலாகும். அதனுடைய செல்வாக்கினை மதிப்பிட்டுரைக்க இயலாது. அந்நூலினை இயற்றிய ஆசிரியர் 'பரத முனிவர்' என்னும் நம்பிக்கை தொன்றுதொட்டு இருந்து வருகிறது. 'இலட்சுமி சுயம்வரம்' என்னும் நாடகத்தையும் அவர் இயற்றியதாக மத்சய புராணம் குறிப்பிடுகிறது. விக்கிரம ஊர்வசியம் என்னும் தம் இலக்கியப் படைப்பில், எண்வகைச் சுவைகளைப் பற்றிய கொள்கையை உருவாக்கி யவர் பரதர் என்று காளிதாசர் மொழிந்துள்ளார். எனினும், இவ்விரு சான்றுகளைத் தவிர, பரதரைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் பிற சமஸ்கிருத நூல்களுள் காணப்பெறவில்லை என்பது இங்குச் சிந்திக்கத் தக்கது.

பரதரின் வரலாறும், அவருடைய நூலைப் பற்றிய செய்திகளும் புராணப் போர்வைக்குள் மறைந்து கிடக்கின்றன. அவர் தமிழ்நாட்டில் தோன்றியவர்; வடமொழியில் வல்லுநர்; பல தலைமுறைகளாக நாடகக் கலையைப் போற்றி வளர்த்த குடியினர். அதனால், நாட்டியக் கலையைப் பற்றி வடமொழியில் நல்லதொரு நூலினை அவர் எழுதியதாக அறிஞர் கூறுவர். அவரே இந்திய நாடகக் கலையின் தந்தையாவார்.

நாட்டியச் சாத்திரத்தை 'நாட்டிய வேதம்' என்று போற்றிய காலமும் உண்டு; வேதங்களுக்கு ஒப்பானதாக அது கருதப்பெற்றது. 'ஐந்தாவது வேதம்' என்று அதைக் குறிப்பிடும் வழக்கமும் தோன்றியது. இந்தப் புதிய வேதத்திற்கு ஒரு தனிச்சிறப்பு உண்டு. சாதி வேறுபாடற்ற வகையில், மக்கள் அனைவரும் கண்டு மகிழும் வாய்ப்பினை நாட்டியச் சாத்திரம் அளித்தது.

நாட்டியத்தின் இலக்கணம்

இன்ப எக்களிப்பால் உந்தப்படும் மக்களுடைய உணர்ச்சிகளையும் துன்பத்தால் துவளுகின்ற மக்களுடைய உணர்ச்சிகளையும் சைகை, முகக்குறிப்பு, முத்திரை போன்றவற்றின் மூலம் புலனாகுமாறு செய்யும் கலையே நாட்டியம் என்பது பரத முனிவரின் கருத்தாகும்.



எழுவகைச் சுவைகளை நிலைக்களனாகக் கொண்டு போலியாகச் செய்து காட்டுவதே-பாவனையாக நடந்து காட்டுவதே-நாட்டியம் என்பர் பரதர். கற்பனையுணர்வோடு போலச் செய்வதே நாட்டியம். பல்வேறு வகையான உணர்ச்சி நிலைகளில் மனிதர் நடந்துகொள்ளும் முறைகளைப் பிரதிப்பலிப்பதே நாட்டியம் என்றெல்லாம் அவர் விளக்குகிறார்.

நாடகத்தின் இயல்பு

நாட்டியம் கண்களுக்குப் புலனாகக்கூடிய காட்சிக் கலையாகும். நடிப்பதற்கும், காண்பதற்கும் கேட்பதற்கும் உரியதாக இயற்றப்பெறுவதே நாடகத்தின் நோக்கமாகும். தொடக்கக் காலத்தில் நடிப்பதற்காகவே நாடகம் இயற்றப்பெற்றது.

அது தெய்வங்கள், தேவர்கள் முதலியோருடைய உணர்ச்சிகளையும் செயல்களையும் மட்டும் நடித்துக்காட்டுவது அன்று. மூவகை உலகின் உணர்ச்சி நிலைகளை எல்லாம் போலச் செய்து காட்டும் சிறப்புடையது அது. தேவர், அசுரர், அரசர், இல்வாழ்வோர், துறவிகள் ஆகியோருடைய வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளைப் படம் பிடித்துக் காட்ட அது முயல்கிறது. மனிதருள் உயர்ந்தோர், இழிந்தோர், இடைப்பட்டோர் செயல்களை எல்லாம் சுவை பயக்கும் வகையில் அது நம் கண்முன்னர்க் கொண்டு வந்து நிறுத்தும் ஆற்றல் வாய்ந்தது.

நாடகத்தின் பயன்

இலக்கியக் கலையாக நாடகம் மலர்ச்சியுற்ற பொழுது அது வெறும் பொழுது போக்கிற்குரியதாக மட்டும் கருதப்பெறவில்லை. இன்புறுத்துவதோடு அறிவுறுத்துவதாகவும் அது செயற்பட்டது. அறத்திடத்து ஆர்வத்தை ஊட்டுவதாகவும், அறிவுரை பகர்வதாகவும், செயல்முறைகளில் மக்களை நெறிப்படுத்துவதாகவும் நாடகம் விளங்கி வருகிறது. புலனுகர் இன்பத்திலிருந்து உயர்ந்ததும், சிறந்ததுமான பயன் மதிப்புக்களிடத்து மக்களுடைய கருத்தினைத் திருப்பும் அரும்பணியை அது ஆற்றிவருகிறது. இதற்கு எல்லா வகையான கலைத்திறன்களையும் ஒன்றாக இணைத்து அவற்றின் பொலிவை யெல்லாம் பெற்று அது சிறக்கிறது. அமைப் பாளர்களுக்கு ஆதாயத்தையும், நடிகர்களுக்குப் புகழையும் அது தேடித் தருகிறது.

மிக விரிவான பல்வகை வாழ்க்கை நிலைமைகளையெல்லாம் அது நடித்துக்காட்ட முயன்று வருகிறது. அந்நிலைமைகள் சமயம், காதல், விளையாட்டு, பொருளீட்டும் முறைகள், அமைதி, போர், நகை, ஆண்பெண் உறவு, கொலை போன்றவற்றைப் பல்வகைப்பட்ட சூழல்களுக்கேற்ப, பல் வேறு வடிவங்களில் நம் கண் முன்னர்க் கொண்டு வந்து நிறுத்துகிறது.

எல்லா வகையான சுவையுணர்வுகளை உடையோருக்கும் விருந்து அளிக்க அது முயலுகிறது. சமயவுணர்வு மிக்கோருக்குச் சமயவுணர்ச்சியை அது ஊட்டுகிறது; புணர்ச்சி இன்பத்தை நாடுவோருக்கு அது புலனுகர் இன்பவெறியை ஊட்டுகிறது; உலகியலில் மூழ்கித் திளைக்க விரும்புகின்றவருக்குப் பல வகை உணர்ச்சிப் பெருக்கை அளிக்கிறது. ஒழுங்கற்றவர்களுக்கும் நெறி தவறியவர் களுக்கும் அது கடுமையான தண்டனையை விதிக்கிறது. வெறி பிடித்து அலைகிறவர்களுக்குத் தன்னடக்கத்தைப் போதிக்கின்றது.

கோழைகளுக்கு வீரவுணர்ச்சியை ஊட்டுகிறது; வீரர்களுக்கு வீரப்பெருந்தகைமைப் பண்பை அளிக்கிறது; மந்த மதியினருக்கு அறிவொளியைத் தந்துதவுகிறது; கற்றவரை மேன்மேலும் கற்குமாறு அவர்களுடைய உள்ளத்தே ஒரு புத்தார்வத்தைப் பொங்கியெழச் செய்கிறது; செல்வர்களுக்குப் புத்துணர்ச்சியையும்



நாடக அமைப்பாளர்களுக்குப் புகழையும் மதிப்பையும் தேடித் தருகிறது.

பாதிக்கப்பட்டோருக்கு மனமாறுதலையும் மனவமைதி அற்றோருக்கு மனவமைதியையும் அளிக்கவல்ல மாமருந்து நாடகம். பல்வேறு படிநிலைகளில் உள்ள பார்வையாளருக்கும் நட்பு முறையில் அறிவுரையையும், உள்ளவுறுதியையும், நகைச்சுவையையும், மனமகிழ்ச்சியையும் அது தருகிறது. மேலும், எல்லா வகையான செயல் முறைகளுக்கும் வழிகாட்டியாகவும் அது அமைகிறது.

தமிழகத்தில் தோன்றியவர்

இவ்வாறு நாட்டியக்கலையின் மலர்ச்சியில் கிளைத்தெழுந்த நாடகக்கலையின் பண்புகளையும் பரதமுனிவர் விரித்துரைக்கின்றார். இந்திய நாடகக் கலையின் தந்தையாக விளங்கும் பரத முனிவரைப் பற்றிய ஆராய்ச்சிகள், அவர் தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்தவர் என்னும் உண்மையைத் தெரிவிக்கின்றன.

பரத முனிவர் தமிழகத்தைச் சேர்ந்தவர் என்பதற்கு அவர்கள் காட்டும் காரணங்கள் பல. அவற்றுள் முக்கியமானவை மூன்று. இந்திய நாட்டியங்களுள் பழமையானது பரதநாட்டியம்; புகழ் மிக்கதும் பரதநாட்டியமே. இன்றுவரை தென்னகத்திற்குரிய தனிப்பெரும் கலையாக அது இருந்து வருகிறது. சிவபெருமான் தம்முடைய துணைவி உமாதேவி வியக்கவும் மண்ணகமும் விண்ணகமும் கண்டு மகிழவும் நடனமாடியதை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாட்டியக் கலை தோன்றியதாகப் பரத முனிவர் கூறுகிறார். இந்திய நாடகக் கலையின் மூலவேர்களுள் ஒன்று இம்மரபுரையில் ஆழ வேரூன்றியிருக்கிறது. இம்மரபினைப் பண்டைத் தமிழ் இலக்கியமாகிய சங்க இலக்கியமே முதன் முதலில் காட்டுகிறது. எனவே, சிவனையே முழுமுதற் கடவுளாகப் போற்றி வணங்கும் தமிழ் மண்ணிலேயே பரதர் வாழ்ந்திருக்க வேண்டும். அன்றைய வழக்கப்படி, பண்பாட்டு மொழியாகிய வடமொழியில் அவர் பரத நாட்டியச் சாத்திரத்தை இயற்றியிருக்கலாம். ஆனால், அது தமிழ் நாட்டில்தான் மலர்ச்சியுற்றது; இன்று வரை போற்றிக் காக்கப்பட்டும் வருகிறது. இதனால், தமிழகமே பரத நாட்டியக் கலையின் தாயகமாகும். மேலும், 'நிருத்தம்' என்ற வடசொல்லின் அடிச் சொல்லாகிய 'நிருத்' என்பது பிராகிருத மொழிச் சொல் என்பர். அதற்கு 'நாட்டியம்' என்பது பொருள். இவ்வேர்ச் சொல்லே 'நட' என்னும் தமிழ்ச் சொல்லிலிருந்து 'நட்', 'நர்த்', 'நிர்த்', 'நிருத்திய', 'நிருத்த' என்று திரிந்து பிராகிருத மொழி மூலமாக வடமொழியில் சென்று இடம் பெற்றிருக்கலாம் என்றும் மொழியியல் அறிஞர் கருதுகின்றனர். இக்காரணங்களால் இந்திய நாடகக் கலையின் தந்தையான பரதர், தமிழ்நாட்டவராக இருந்திருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது.



தெருக்கூத்து மரபுகள்

-டாக்டர் ஏ-என்-பெருமாள்

மனிதனின் இன்பவுணர்வு, வீரவுணர்வு, நன்றியுணர்வு ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் தோன்றியது கூத்து. கலை ஆர்வமும் கவின் உணர்வும் பெருகப் பெருகக் கூத்து, மாற்றமும் தோற்றமும் பெற்றுச் சிறந்தது. காலவோட்டம் தந்த அனுபவப் பெருக்கம் வரன்முறையான பயிற்சியும் கூத்துக் கலையின் வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் உதவின. உணர்ச்சிக்கு ஆட்பட்டுத் தன் மனம் போன போக்கில் குதித்துக் குதித்து ஆடிய மனிதன் அறிவுக்கு உட்பட்டுப் பலவிதிமுறைகளை வகுத்து முறையாக ஆடிக் கலை முன்னேற்றம் கண்டு மகிழ்ந்தான். தாளத்துடன் இணைந்த ஆடல் இசையுடன் கலந்து கவின் கலையானது. பின்னர் வாழ்க்கையுடன் பிணைந்து பயன் கலையாகப் பொலிந்தது. இன்று நாடகக் கலையாகச் சிறந்து மக்களுக்கு இன்பம் தருவதுடன் இனிதாக வாழும் வழிமுறைகளை இயல்பாகக் காட்டும் அருங்கலையாக மலர்ந்துள்ளது.

முற்காலத்தில் நாடகம் 'கூத்து' என்ற சொல்லால்தான் அழைக்கப் பெற்றுள்ளது. அவிநயம், நாடகம் ஆகிய இரண்டும் அதனுள் அடங்கும். அவிநயம் என்பது ஒரு பாடலுக்கு ஏற்றவாறுள்ள அங்க அசைவுகளுடைய நடனமாகும். நாடகம் ஒரு நீண்ட கதையை நடித்துக் காட்டும் பெருங்கலையாகும். இருப்பினும் அதனைக் கூத்து என்றே நெடுங்காலமாக மக்கள் அழைத்து வந்தனர். குரவைக் கூத்து, துணங்கைக் கூத்து, வள்ளிக் கூத்து, சாக்கைக் கூத்து, வசைக் கூத்து, விநோதக் கூத்து, விதூடக் கூத்து, வென்றிக் கூத்து, பாவைக் கூத்து போன்றவை பண்டைக் காலத்தில் சீரும் சிறப்புமாகத் தமிழ் நாட்டில் நடைபெற்றுள்ளன. கூத்தாட்டவை இருந்துள்ளன. கூத்தம்பலம், கூத்து மாடம் ஆகியவையும் இருந்ததாகக் கேரள (சேரநாடு) நாட்டுப்புறப் பாடல் மூலம் அறிகிறோம். இவற்றிலிருந்து கூத்துக்கலை மிக வளமாக வளர்ந்துள்ள நிலை மிகத் தெளிவாகப் புரியும்.

நாட்டுக்காகவும் நன்மைக்காகவும் போராடி வீர மரணம் எய்தியவர்களை நன்றியுணர்வுடன் வீரக்கல்லெடுத்துப் பாராட்டும் வழக்கம் மக்களிடையே மிகப் பரவலாகக் காணப் பெற்றுள்ளது. ஸ்காண்டிநேவியாவில் 'ஓடின்' என்று அந்த வீரத் தெய்வ வழிபாட்டினை அழைத்தனர். தமிழ்நாட்டில் 'நடுகல் தெய்வ வழிபாடாக' இத்தகைய வீரவணக்கம் நடைபெற்றது. அயர்லாந்து குஜராத் ஆகிய இடங்களிலும் நடுகற்கள் உள்ளன. இத்தகைய வீரவழிபாடுகள் நடைபெறும் இடங்களில் இறந்த வீரர்களின் வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளைக் கூத்துகளாக நடத்தி விழா எடுத்துள்ளனர். கூத்துகள் நடுகல்லுக்கு முன்புறமுள்ள பரந்த வெளிகளில் நடத்தப் பெற்றுள்ளன. கோயில்கள் கட்டப்பட்ட பின் ஆலய முன்றிலில் கூத்துகள் ஆடப்பட்டன. இன்றும் நாட்டுப் புறங்களில் ஊர்த் தேவதைகளின் கோயில்களுக்கு முன்புறமுள்ள வெளியிடங்களில் கூத்துகள் நடத்தப்படுவதைக் காணலாம். பெரிய ஆலயங்களிலும் நானாவித நாடகச்சாலை, நடனச்சாலை, சபா மண்டபம் ஆகியவை இருப்பதைக் காணலாம்.

இவ்விதமான நாடக அரங்குகள் இன்றி இடைக்காலத்தில் தெருவோரங்களில் நாடகங் களை நடத்தியுள்ளனர். அவற்றைத் தெருக் கூத்துகள் என்று மக்கள் அழைக்கத் தலைப் பட்டனர். இத்தகைய நாடகங்கள் தெருவில் மாத்திரமின்றி, பரந்த வெளியிடங்களிலும் பின்னர்க் கீற்றுக் கொட்டகைகளிலும் நடத்தப் பெற்றன. ஆயினும் அவற்றை மக்கள் தங்கள் மனத்தில் நிலைத்த பெயரான 'தெருக்கூத்து' என்றே அழைத்து வந்தனர்.

18, 19-ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தெருக் கூத்துகள் மிகப் பரவலாகத் தமிழ் நாட்டில் நடத்தப்பட்டன. இவற்றைப் பிற்காலத்தில் புகழ் பெற்ற ஆந்திர நாட்டில் நடைபெற்ற வீதி



நாடகங்களுடன் ஒப்பிட்டுக் காணலாம். ஈழ நாட்டில் இவற்றை 'நாட்டுக் கூத்து' என்று கூறுவார்கள். இத்தகைய நாடகங்களை நாட்டுப் புற மக்கள் மிகவும் விரும்பிப் பார்ப்பதுடன் சமய வழிபாட்டு முறையாகவும் கருதிப் புனிதப் படுத்தியுள்ளனர். முதலில் சிலரால் வீதியில் நடைபெற்ற கூத்துகள் பின்பு வெளியிடங்களிலும் தற்காலிகக் கொட்டகைகளிலும் நடத்தப் பெற்றுள்ளமையால் அவற்றைச் சிறப்பாக மதித்து மக்கள் நாடகம் என்ற உயர் பொருள் தருமாறு 'நாட்டார் நாடகங்கள்' என அழைப்பது நன்றாக அமையலாம்.

பெரும்பாலும் தெருக்கூத்துகளைச் சாதாரண நிலையுள்ள கலைஞர்களே மக்கள் முன் நடத்தினர். முன்பு பேரரசர்களின் ஆதரவுடன் நாடகங்கள் நடந்ததாக அறிய முடிகிறது. 10 ஆம் நூற்றாண்டில் ராஜராஜேஸ்வரம் நாடகம் தஞ்சையில் சோழப் பேரரசன் ராஜராஜன் ஆதரவில் நடந்துள்ளது. அதுபோல் பூம்புலியூர் நாடகம் 11ஆம் நூற்றாண்டில் நடத்தப் பெற்றதாகக் கல்வெட்டுச் சாசனம் சான்று கூறுகிறது. 12ஆம் நூற்றாண்டில் சோழப் பேரரசு வீழ்ச்சியடைந்தது. 13ஆம் நூற்றாண்டில் கில்ஜியின் படையெடுப்பு. 14ஆம் நூற்றாண்டில் விஜயநகர ஆட்சி தமிழ்நாட்டில் படர்ந்தது. அதன்பின் தமிழ்நாட்டில் நிலையான பேரரசு ஏற்படுத்தும் சூழ்நிலை அமையவில்லை. நாயக்கர்கள் சிறுசிறு ஆட்சிகளைஅமைத்தனர். பாளையக்காரர் தோன்றினர். பாண்டிய நாட்டில் 72 பாளையங்கள் இருந்ததாக வரலாறு கூறும். மேலும் ஊருக்கு ஊர் நாட்டாண்மைக்காரருடைய ஆதிக்கம் வலுத்தது. மக்களுக்கும் அவர்களுக் குமே நேரடித் தொடர்பு இருந்தது. ஆகையினால் அவர்களை மகிழ்வித்துப் பரிசு பெறவே கலைஞர் முயன்றனர். பரந்துபட்ட பேரறிவு விளக்கக் கலைகளுக்கு ஆதரவு இல்லை. ஆகையினால் குறுகிய நோக்கமுடைய கூத்துகள் ஊர் விழாக்களில் நாட்டாண்மைக்காரர்களின் ஆதரவில் நடை பெற்றன. அவையே காலவோட்டத்தில் தெருக் கூத்துகளாக நாடெங்கும் நடிக்கப் பெற்றன.

17, 18, 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தெருக் கூத்துகளுக்கு முன்னோடியாகத் தமிழ் நாட்டில் பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி, குளுவம் போன்ற நாடக இனங்கள் நடத்தப்பட்டன. இவை ஒவ்வொன்றும் தனித்தனி இயல்புகளையும் அமைப்புகளையும் கொண்டவை. ஒரே மாதிரியான (Stereotyped) போக்கு உடையன. ஆசிரியர் விரும்பும் கருத்தைப் புகுத்த வாய்ப்பு இல்லாதவை. மேலும் மக்கள் விரும்பும் புராணக் கதைகளையோ இதிகாச நிகழ்ச்சிகளையோ முழு நிலையாக நடித்துக் காட்ட இடம் தராதவை. ஆகையினால் அத்தகைய புராணக் கதைகளைக் கூத்துக்கு ஏற்றவாறு எழுதி நடிக்கத் தக்கவாறு ஒரு மரபை உருவாக்கினர். அதுவே தெருக்கூத்தாக விளங்கியது. இவற்றின் நடிப்பு முறையிலும் அமைப்புத் தன்மையிலும் நாடக இனங்களின் போக்கு காணப்பட்டாலும் கதையும் பொருளும் விரும்பியவாறு மாறின. ஒரே மாதிரியான பாத்திரங்களை மேடையில் சந்தித்த மக்கள் வெவ்வேறான புராணக் கதை மாந்தர்களைத் தெருக் கூத்துக் களத்தில் கண்டு களித்தனர்.

18, 19ஆம் நூற்றாண்டுகள் தெருக்கூத்து களை மிகவும் விரும்பி ஏற்றன. அக்காலத்துச் சூழ்நிலையில் தெருக் கூத்தே சிறப்புடைய நடிப்புக் கலை வாகனமாகத் திகழ்ந்தது. மக்கள் அதை மிகவும் விரும்பினர். தெருக்கூத்தை இன்பமான பொழுதுபோக்காகவும் விரும்பிப் பின்பற்றும் சமயக் கதைகளை விளக்கிக் கூறும் கலா சாலையாகவும் கருதிப் போற்றினர். அலுப்புச் சலிப்பின்றி விடிய விடிய கண்டு களித்தனர். பல கல் தூரம் கடுநடை நடந்தும், தூக்கம் போக்கும் வழிகளைக் கடைப்பிடித்தும் மக்கள் இக் கலையைக் கண்டு மகிழ்ந்தனர் என்பதே இதன்



பெருமைக்குச் சான்றாகும். நாட்டாண்மைக்காரர் பணமும் பரிசிலும் கொடுத்துத் தெருக்கூத்துக் கலையை ஆதரித்தனர். அவர்களைப் பெருமையுடன் பாராட்டிக் கலைஞர் மகிழ்ந்தனர்.

தெருக்கூத்தின் தொடக்கநிலை மிகவும் எளிமையானதாக அமைந்துள்ளது. தெரு முனையில் இருவர் ஒரு வெள்ளைத் துணியைப் பிடித்துக் கொண்டு நிற்பர். இன்னும் இருவர் தீப்பந்தங்களைக் கையில் ஏந்தியவாறு நிற்பார்கள். பக்கமேளக்காரர் கருவிகளுடன் அமர்ந்திருப்பார்கள். நடிகர் திரைக்குப் பின்னாலிருந்து பாடியவாறு திரையை ஒதுக்கிய படியே முன் வந்து பாடியாடுவர். கட்டியங்காரன் திரையால் முகத்தை மறைத்தும் காட்டியும் சிறிது மக்களுடன் கண்ணாமூச்சி விளையாடிய பின்பே முன்னேறி வந்து பாடுவான். நடிகர் பாடியதைப் பக்கமேளக்காரர் திருப்பித் திருப்பிப் பாடிச் சுவை பெருக்குவர். அந்த நேரத்தில் நடிகர் ஆடி ஆடி மகிழ்விப்பர். மக்களுக்கு நன்றாகப் புரியும் புராணக் கதைகளே பெரும்பாலும் நடித்துக் காட்டப் படுவதினால் தெருக்கூத்தில் பாட்டுக்கும் ஆட்டத்துக்குமே பெருமதிப்பு தரப்படும். உச்சக் குரலில் உரக்கப் பாடும் நடிகரே நன்கு மதிக்கப்படுவார். வள்ளி திருமணத்தில் ஆடாது அசையாது அரைமணி நேரம் கண்மூடாது கழுகாசலக் காட்சியில் நிற்கும் முருக வேடதாரியைப் பாராட்டிப் புகழ மக்கள் அலுப்பதே இல்லை. பக்தி உணர்வுடன் கற்பூரத் தீபம் காட்டி கூத்தரங்கை இறையரங்காக மதித்த நிகழ்ச்சிகளும் நடந்துள்ளன. இதிலிருந்து அன்றைய மக்கள் மெய்ம்மை உணர்வு பெற்று நடிப்புடன் ஒன்றிக் கலக்கும் அளவுக்குத் தெருக் கூத்துகள் சிறப்பாக நடத்தப்பெற்றன என்று கருதலாம். நடிகரும் அவ்வாறே மெய்ம்மைத் துடிப்புடன் நடித்த நிகழ்ச்சிகளும் உள்ளன.

தெருக் கூத்து நடிகர் நீண்ட அங்கிகள், புஜக்கட்டை, மார்புப் பதக்கம், காதுக் கட்டை, கிரீடம் முதலியவற்றை அணிந்திருப்பர். காலில் சதங்கை கட்டியிருப்பர். ஆண்களே பெண் வேடமணிந்து நடிப்பர். பெண் வேடதாரி இரு விதமான ஆடையணிவர். அரசி போன்றோர் முன் கொசுவம் வைத்துச் சேலை கட்டியிருப்பர். இதைப் 'பாப்பாரக் கட்டு' என்று கூறுவர். பூச்சூடி 'பிச்சோடா' கொண்டை முடித்திருப்பர். இதை 'வாழைப்பூக் கொண்டை' என்றும் கூறுவர். தோழி முதலிய சிறு பாத்திரங்கள் 'சந்துக் கொசுவம்' வைத்து ஆடையணிவர். இதற்குச் 'சும்மாக் கட்டு' என்று பெயர். தலையில் முடியை அள்ளி முடிந்திருப்பர். இது பாத்திரங்களின் ஏற்றத் தாழ்வைப் புலப்படுத்தும் குறிப்புகளாகும்.

அரசன் சரிகை வைத்த நீண்ட அங்கியையும் அட்டையால் செய்த முடியையும், சரிகையுடைய அரையாடையையும் அணிவான். காலில் மேல் நோக்கி வளைந்த செருப்புகள் இருக்கும். கோமாளி பல ஓட்டுகளுடன் கூடிய பலவண்ண ஆடைகளையும் நீண்டு வளைந்த தொப்பியையும் அணிந்திருப்பான். குஞ்சங்கள் தொங்குவதையும் காணலாம். அரிதாரம், கரி, முத்து வெள்ளை ஆகியவற்றைப் பூசி வேடமிடுவர். முகத்தில் மினுமினுக்கும் பொடிகளைத் தூவி ஒப்பனை செய்வர். மீசை, தாடி ஆகியவற்றை அத்திப் பால் கொண்டு ஒட்டுவர். வேடப் புனைவின் பொருத்தம் பற்றி அதிகம் கவலைப்படுவதில்லை. ஆனால் அனைத்திலும் ஒரு மரபுமுறை பின்பற்றப் படுவதினால் மக்கள் அவர்களை எளிதில் புரிந்து கொள்வர்.

கூத்தில் காட்சி மாற்றங்களைப் பொது விருத்தம், பொது வசனம், கட்டியங்காரனின் அறிவிப்பு ஆகியவற்றால் அறிவித்து விடுவர். பாத்திரங்கள் தங்களைத் தாங்களே அறிமுகப் படுத்தியவாறு அரங்கத்துள் பாடிக்கொண்டே வருவர். இன்னது செய்யப் போகிறோம்

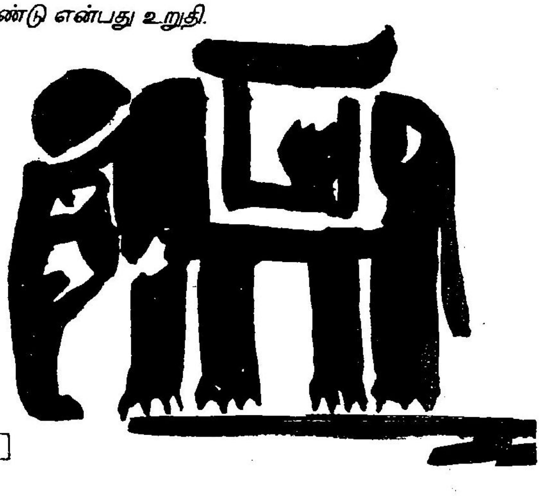


என்பதையும் பாத்திரங்கள் பல இடங்களில் முன்னறிவிப்பு செய்து விடுவார்கள். ஏதோ ஒருவிதமான எழுதப்படாத ஒப்பந்தம் நடிப்போருக்கும் காண்போருக்கும் இடையில் இருப்பது போன்று நாடக மேடை நிகழ்ச்சிகள் நடந்து' கொண்டிருக்கும் . மக்களும் அவற்றை நன்றாகப் புரிந்து சுவைத்து மகிழ்வர். நடிப்புக் கலையின் முன்னேற்றப் படியில் காலடி எடுத்து வைத்து விட்டது போன்று 19ஆம் நூற்றாண்டில் நடந்த சில தெருக்கூத்து நாடகங்கள் முன்னணியில் இருந்தன.

தென்னார்க்காடு மாவட்டத்தில் வடக்கத்தி நாடகம் (வடபாங்கு) தெற்கத்தி நாடகம் (தென்பாங்கு) என்று இருவகையாகப் பிரித்துத் தெருக்கூத்து நடைபெற்று வருகிறது. இது நில அடிப்படைப் பிரிவுகளாகும். தெற்கத்தி நாடகம் இராமாயண நிகழ்ச்சிகளை நடித்தும் வடக்கத்தி நாடகம் பாரத நிகழ்ச்சிகளை நடித்தும் சிறப்பு அடைந்துள்ளது. இந்தக் கூத்துகளில் கட்டை கட்டி ஆடுதல், கட்டாமல் ஆடுதல் என இருவகை உள்ளன. கல்யாண முருங்கைக் கட்டையும், கண்ணாடித் துண்டுகளும் முக்கிய அணிகளுக்குப் பயன்படுத்தப் பெறுகின்றன. இலங்கை மட்டக்களப்பு பகுதியில் வடமோடி, தென்மோடி என இருவகைக் கூத்துகள் நடைபெறுகின்றன. அவை முறையே தெலுங்கு, தமிழ் முறைகளைப் பின்பற்றுவன. ஒன்றில் வீரம், வெற்றி ஆகிய உணர்வுகளும் அடுத்ததில் காதல், மணம் ஆகிய இயல்புகளும் முனைப்பாக இருக்கும்.

மிகுதியும் பாடல்களாக அமைந்து மிகக் குறைந்த அளவு உரைநடைப் பகுதியுடைய தெருக்கூத்து நாடகங்கள் பல தமிழில் இருக்கின்றன. சுமார் 300 நாடகங்கள் கிடைக்கப் பெற்றுள்ளன. 18ஆம் நூற்றாண்டில் மாரிமுத்துப் பிள்ளை என்பாரால் இயற்றப்பட்ட வரலாற்றுப் படைப்பான 'அநீதி நாடகம்' இன்று அச்சு உருவில் கிடைக்கும் முதல் தெருக் கூத்து நாடகமாக உள்ளது. 1857இல் முதன் முதலில் நடிக்கப் பெற்று 1867இல் அச்சேறிய காசி விசுவநாத முதலியாரின் 'டம்பாச்சாரி விலாசம்' இம்முறையில் எழுதப் பெற்ற முதல் சமூக நாடகமாகும். புராண இதிகாச நாடகங்கள் பலப்பல. கிருஸ்தவ, இஸ்லாம் நாடகங்கள் சிலவும் தெருக் கூத்து அமைப்பில் எழுதப்பட்டுள்ளன.

19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் இத்தகைய நாடகங்கள் சிறப்பிழந்து காணப் பெற்றன. ஆதரவு குன்றிய நிலையில் கற்றோரின் வெறுப்புக்கு ஆளாகியது. ஆயினும் நாட்டுப்புற மக்கள் அவற்றிற்குத் தகுந்த ஆதரவு கொடுத்து வந்தனர். 'விராட பருவம்' நடத்தினால் மழை வரும், 'மீனாட்சி கலியாணம்' 'சீதா கலியாணம்' நடத்தினால் மணம் கூடும், குழந்தைப் பேறு வாய்க்கும் என்ற அளவுக்கு நம்பி நாடகங்கள் நடத்தினர். இன்றும் புரசைத் தம்பிரான், மதுரை உடையப்பா, செட்டி நாட்டு மணிமுத்துப் பாகவதர் போன்றோர் தெருக்கூத்தைச் சிறப்புற நடித்து வருகின்றனர். நகரத்து மக்களும் விரும்பும் வண்ணம் அக்கலைக்கு உயிரூட்டுகின்றனர். தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றமும் ஆதரவுக் கரம் நீட்டுகிறது. தமிழ் நாடக வரலாற்றில் தெருக் கூத்து அமைப்பு நாடகங்களுக்கு ஒரு சிறந்த இடம் உண்டு என்பது உறுதி.



பரிதிமாற் கலைஞர் மறு மதிப்பீடு

பேரா. கைலாசபதி

தமிழிலக்கியத்திலே நவீன காலத்துக் குரியவரான பரிதிமாற் கலைஞர், தனது முக்கியத்துக்கேற்ற மதிப்பீட்டையும் சிறப்பையும் பெற்றிருக்கிறார் என்று கூறவியலாது. வரலாற்றுப் பார்வையிலே ஒருவரை நாம் முக்கியமானவர் என்று குறிக்கு மிடத்து, அவர் சாதித்தவற்றை மட்டு மன்றி, எத்தனித்தவற்றையும் சேர்த்தே மதிப்பீடு செய்கின்றோம். அந்த வகையில் பரிதிமாற் கலைஞர் சிறப்புறச் செய்து முடித்தவையும், செய்ய முயன்று தோல்வியடைந்தவையும், அவரது குறை நிறைகளை மாத்திரமல்லாது, அவரை அவ்வாறு ஆக்கிய காலச் சூழலையும் தெளிவுற அறிந்து கொள்வதற்கு உதவுவன வாகையால், இலக்கிய வரலாற்றில் அவர் பெறவேண்டிய மதிப்பு மிக உயர்ந்ததாகும்.

பொதுவாகக் கூறுமிடத்து, நவீனத் தமிழிலக்கியப் பிரிவுகள் அனைத்திலும் அவர் ஈடுபாடு கொண்டு முயற்சிகள் மேற்கொண்டார். நாடகம், நெடுங் கதை, கவிதை, கட்டுரை, ஆராய்ச்சி என்ற துறைகளிலே ஓய்வின்றி உழைத் திருக்கிறார். இத்துறை ஒவ்வொன்றிலும் அவர் ஈடிணையற்றுத் திகழ்ந்தார் என்றோ, செயற்கரிய செய்தார் என்றோ கூறுவதற்கில்லை. ஆனால் இத்தனை துறைகளில் ஆர்வத்துடன் பரி சோதனைகள் மேற்கொண்டதிலும், அவற்றிலே அறிந்தோ அறியாமலோ மிக முக்கியமான நவீனக் காலப் பிரச்சினைகளைத் தொட்டுச் சென்றதிலோ, அவருக்கு நிகரானோர் இரண்டொருவர் என்றே கூறவேண்டும்.

ஐந்து பெரும் பிரிவுகளுள் பரிதிமாற் கலைஞரின் நோக்கையும் வாக்கையும் சீர்தூக்கிப் பார்க்கலாம் என்று கருதுகிறேன். மொழிக் கொள்கை, கவிதை முயற்சி, விஞ்ஞான ஆர்வம், ஆங்கில இலக்கிய ஈடுபாடு, அரசியல் நோக்கு என்பன இவ்வைந்துமாம்.

1. மொழிக்கொள்கை

கலைஞர் கொண்டிருந்த மொழிக் கருத்துக்கள் யாவற்றையும் இங்கு விரிவாக எடுத்தாராய்தல் இயலாது. ஆயினும் அவர் பொதுவாகத் தமிழ் மொழியைப் பற்றிக் கொண் டிருந்த கருத்துக்கள் அக்காலத்தவர் பலர் கொண்டிருந்த கருத்துக் களினின்றும் வேறுபட்டன. மூன்று அம்சங்கள் இங்குக் கவனிக்கத் தக்கவை. செந்தமிழைத் தனது பேச்சிலும் எழுத்திலும் பெருமளவு பயன்படுத் தியமை; தனித்தமிழ் என்ற கோட்பாட்டை நோக்கிச் சென்று கொண்டிருந்தமை; தாய்மொழி மூலம் கல்வி என்ற கொள்கையை வற்புறுத் தியமை இம்மூன்றும் இன்று வரை வெவ்வேறு வடிவத்திலும் வகையிலும் தொல்லை தரும் பிரச்சினைகளாக இருந்து வருவது கண்கூடு. எனவே, இவை பற்றிப் பரிதிமாற் கலைஞர் கூறியிருப்பவை கூர்ந்து நோக்கத் தக்கவை.

செந்தமிழ் என்பது இலக்கண மரபுவழி வரும் இலக்கிய மொழி என்றே பொதுவாகக் கருதப்படும். சென்ற நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் இந்நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் ஆங்கிலம் கற்ற தமிழறிஞர் சிலர், தாம் தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும் கற்றறிந்த உயர்தனிச் செந்நெறி இலக்கியங்களின் வழி நின்று தகைசான்ற - மாண்புள்ள இலக்கியம் படைக்க முற்பட்டனர். பண்டைய பெருமைக்கு எத்தகைய இழுக்கும் ஏற்படாத விதத்தில் சான்றோர் செந்நெறியைத் தம்மாலியன்றவளவு புதுப்பிக்க முயன்றனர் பரிதிமாற்கலைஞருக்குப் பின் சோமசுந்தர பாரதியார், விபுலாநந்தர் முதலியோரும் முயற்சியைக் கைக் கொண்டவராவர்.

திரு. வி. கலியாணசுந்தர முதலியார் தமது வாழ்க்கைக் குறிப்புக்கள் என்னும் நூலிலே கூறுவது போல, "சூரியநாராயண சாஸ்திரி யாரிடத்தில் சிறந்து விளங்கிய இயல்புகள் பல உண்டு அவைகளுள் சிறந்தது எங்கும்



எப்பொழுதும் எக்காரணம் பற்றியும் கொச்சைத் தமிழ் பேசாமை வியக்கத் தக்கதாயினும் சாராம்சத்தில் இச்செந்தமிழ் பற்றார்வம் பின்னோக்குடையதாகவே இருந்தது என்பதில் ஐயமில்லை. அன்றைய சூழ்நிலையில், ஆங்கிலங் கற்றோரால் தமிழ்மொழி புறக் கணிக்கப் பட்டமையால், 'உயர்தனிச் செம்மொழி' என்று கலைஞர் பாராட்டிய தமிழின் அருமை பெருமைகளை உணர்த்துவதற்குச் செந்தமிழ் பயன் பட்டது என வாதிடக் கூடுமாயினும், நவீன இலக்கிய ஆக்கத்துக்கும், புதுமைக் கருத்துக்களை நுணுக்கமாய்க் கூறுவதற்கும் ஆசிரியர் கையாண்டது போன்ற 'செந்தமிழ்' நடை பயனுடையதாய் இருக்கவில்லை. உதாரணமாக அவர் யாத்த 'மதிவாணன் என்னும் 'செந்தமிழ் கதை' நாவலாக நின்று நிலைக்கவில்லை. "தமிழில் நற்பயிற்சியுண்டாக்கும் காதரத்தினம்" என்று சிலரால் போற்றப்பட்டபோதும் நவீன இலக்கியத்தின் அங்கமாக அது அமையத் தவறியது. ஏறத்தாழ இதே காரணத்தினாலேயே, பரிதிமாற் கலைஞரைப் போற்றிய மறைமலை யடிகள் எழுதிய அமுதவல்லி என்ற புனைக்கதையும் தமிழ் நாவல் இலக்கியத்தில் மதிப்புப் பெறத் தவறியது. செந்தமிழ் என்ற மாதாந்திரப் பத்திரிகையின் முதல் இதழில் "உயர்தனிச் செம்மொழி என்னும் பொருள் பற்றி ஆசிரியர் ஒரு மொழியியற் கட்டுரை எழுதியுள்ளார். இந்நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலேயே தமிழில் இத்தகைய ஆராய்ச்சிக் கட்டுரை எழுதிய பெருமை அவருக்கு உரியதாயினும், கட்டுரையில் மாத்திர மின்றி நாட்கத்திலும் நாவலிலும் செந்தமிழைப் பயன்படுத்தியமை படைப்பிலக்கியம் பற்றி அவருக்கு இருந்த மயக்கத்தையே காட்டுகிறது. இத்தொடர்பிலே, ராஜமையர், மாதவையா ஆகிய நாவலாசிரியரையும், கட்டுரைகள் எழுதிய மகாகவி பாரதியாரையும் பரிதிமாற் கலைஞருடன் ஒப்பு நோக்கினால் பல செய்திகள் தெளிவாகும்.

சுருங்கக் கூறின், தமிழ் உரைநடையை நவீன இலக்கிய உணர்வுடன் கையாளுவதற்குப் பரிதிமாற்கலைஞரின் செந்தமிழ் நோக்கு, பெருந்தடையாயிருந்தது என்பது உறுதி. எனினும் ஒன்று கூறவேண்டும்; முற்கிளந்த நாவலாசிரியர்களுடன் ஒப்புநோக்குகையில் அவரது நடை குறிப்பிடத்தக்க அளவு எளிமையுடையது என்பதை ஒப்புக் கொள்ள வேண்டும். "எளிய நடையிற் பேசுவதும், எழுதுவதுமே விரும்பத் தக்கது என்பதுதான் என் கொள்கை என்று அவர் கூறியிருக்கிறார். எனினும், உயர் கல்வி பயின்ற மாணவரையும் வித்தியார்த்திகளையும் கருத்திற் கொண்டு எழுதியமையால் உயரிய செந்தமிழ் நடையில் எழுதினார் எனலாம்.

செந்தமிழ் ஆசிரியர் கொண்டிருந்த கருத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புடையதே தனித்தமிழ் என்ற கருத்தமைதியாகும். தனித்தமிழ் நடையை ஆசிரியர் பிரக்ஞை பூர்வமாகத் தமது தமிழ் எழுத்துக்களிற் கையாண்டனர் என்பதற்கில்லை. நான் தனித்தமிழும் இயக்கங் காண்பதற்கு முன்பே அவர் தனித்தமிழ் உணர்ச்சி கொண்டு தன் வடமொழிப் பெயரைப் பரிதிமாற் கலைஞர் என்று மாற்றிக் கொண்டாரே" என்று மறைமலை யடிகள் கூறியதாகத் திரு. மறை. திருநாவுக்கரசு மறைமலையடிகள் வரலாறு என்னும் நூலிலே (பக்.23) எழுதியிருக்கிறார். தனக்கு ஒரு முன்னோடியைக் கண்டு அடிகளார் திருப்தி யடைந்திருக்கக் கூடுமாயினும், இருவரது 'தனித் தமிழ் நடையிலும் கண வேறுபாடுண்டு. தனித்தமிழ் குறித்துப் பரிதிமாற் கலைஞர் ஆங்காங்குக் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். எனினும், அதை நடைமுறையிற் கொள்கைப் பற்றுடன் கடைப்பிடித்தவர் அல்லர். வடமொழிச் சொற்களும், கிரந்த எழுத்துக்களும் அவர் நூல்களிற் பரக்கக் காணலாம். இது விஷயத்தில் மொழிநூல் கற்ற கலைஞரின் நிதானமும், அறிவியல் உணர்வும் வெற்றிபெற்றன என்றே



கூறத் தோன்றுகிறது. "வசனநடை கைவந்த வல்லாளர்" என்று அவர் பாராட்டிய நல்லைநகர் நாவலரும் ஆங்கே வடமொழிச் சொற்களைக் கலந்தே எழுதினார். அளவு நோக்கி வட மொழிச் சொற்களைச் சேர்த்து எழுதுவதிலுள்ள அழகினையும் நயத்தையும் பொருத்தத்தையும் பிற் காலத்திற் கலைஞர் எழுதிய தமிழ் மொழியின் வரலாறு என்னும் நூலிற் காணலாம்.

பரிதிமாற் கலைஞர் காலத்திலேயே தமிழ்மொழி - வட மொழிப் பிரச்சினை தோன்றி விட்டது. பல வழிகளிற் பரிதிமாற் கலைஞருக்கு முன்னோடியும் வழிகாட்டியுமான பெ. சுந்தரம் பிள்ளை (1855-1897) தனது மனோன்மணியம் என்னும் நூலுக்கு இயற்றிய தமிழ்த்தெய்வ வாழ்த்தின் மூலம் இப்பிரச்சினைக்கு வேகமூட்டி யிருந்தார்; கால்டுவெல் பாதிரியார் அதற்குத் தொடக்க விழா நடத்தியிருந்தார். இவற்றை யெல்லாம் கலைஞர் தமது எழுத்துக்களிற் பிரதிபலிக்கின்றாராயினும், அவரைப் பொறுத்தவரையில் அதனைக் கல்விப் பிரச்சினையாகவே கொண்டு எழுதினார். "உயர்தனிச் செம் மொழி", "சுதேஷ பாஷை நீக்கம்", "சர்வகலாசாலை விசாரணை", "சுதேஷ பாஷையாக்கம்" ஆகிய கட்டுரைகளில், தமிழ்மொழி வட மொழிப் பிரச்சினையை எத்துணை நுணுக்கமாகவும், ஆழமாகவும், தருக்க ரீதியாகவும் அவர் நோக்கினார் என்பதைக் கண்டு தெளியலாம். வடமொழி உயர்தனிச் செம்மொழி யென்றும், தமிழ் உள்நாட்டு மொழி (Vernacular) என்றும் அறியாமையால் அக்காலத்திற் பலர் பிதற்றியதைக் கலைஞர் நியாயத்துடன் கண்டித்து மறுத்துரைக்கின்றாரெனினும், சுந்தரம் பிள்ளை யைப் போல, வடமொழியை இகழ்ந்தவர் அல்லர். மொழி நூலறிவின் நல்லம்சங்களைத் தனதாக்கிக் கொண்டவர். பரிதிமாற் கலைஞர், சுந்தரம் பிள்ளைக்கு இத்தகைய சிறப்பு இருப்பாகக் கூறவியலாது. சுருங்கக்கூறின் வடமொழிக்கும் தமிழ் மொழிக்கும் ஏற்றத்தாழ்வு கற்பிக்காத சமரச மரபில் வந்தவர் கலைஞர். அக்கருத்தோட்டம் பிற்காலத்தில் வலிமை பெற்றிருப்பின் கடந்த அரை நூற்றாண்டுத் தமிழாராய்ச்சியின் பண்பும் பயனும் இன்றிருப்பதிலும் சிறப்பாக அமைந்திருக்கும்.

2) கவிதை முயற்சி

சிருஷ்டியிலக்கியத்தைப் பொறுத்த வரையில் பரிதிமாற் கலைஞரின் குணாம்சங்கள் அனைத்தையும் துலக்கிக் காட்டுவனவாயுள்ளன. அவர் வெளியிட்டுப் பாராட்டுப் பெற்ற இரு கவிதைத் தொகுதிகள், தனிப் பாசுரத்தொகை, பாவலர் விருந்து ஆகிய இரண்டும் ஆசிரியரது வாழ் நாளிலேயே வெளிவந்தவை. ஆங்கிலக் கவிதைகளைப் போலத் தமிழிலும் இயற்றிப் புதுமை காண விழைந்தோர் பரிதிமாற் கலைஞர்; அதன் விளைவே தனிப்பாசுரத் தொகை. ஆங்கிலத்திலுள்ள 'ஸானெட்' என்னும் செய்யுள் வடிவத்தைப் பின்பற்றி இயற்றப்பெற்ற தனிப்பாக் களின் தொகையே இந்நூல். நேரிசையாசிரியப் பாக்களால் அமைந்த இப்பாசுரங்கள் 'ஸானெட்' டின் விதிகளுக் கிணங்கப் பதினான்கு அடி கொண்டவையாயிருந்தன. நூலின் இரண்டாம் பதிப்புக்கு ஆங்கில முகவுரையெழுதிப் பாராட்டிய போப்பையர் ஓரிடத்தில் பின்வருமாறு கூறினார்.

"... ஆங்கில இலக்கியம், குறிப்பாக ஆங்கிலக் கவிதை காலந்தோறும் எல்லாப் படிநிலைகளிலும் உள்ள மக்களை ஈர்த்து அவர்தம் உள்ளங் களைப் பிணித்திருக்கும் தன்மையை நோக்குங்கால், தமிழ்க்கவிதை தனக்குரிய மிகப் புனிதமான கடமையில் அநாவசியமாகத் தவறியுள்ளது – என்றே எண்ணத் துணிகின்றோம் – ஒப்பற்ற தனிச் சிறப்பியல்புகளும், நேர்த்தியுமிருந்தும், பொதுமக்கள் தேவைக்கு இயைந்த எளிமையும் பொருட்டெளிவும் அதனிடத்துப் பொதுவாகக் குறைவே".



அவர் இவ்வாறு எழுதிய காலத்திலே (1901) உயர்ந்த நிலையிலிருந்த தமிழர் எவராவது இவ்வாறு கூறியிருப்பர் என்று கூற முடியவில்லை. போப்பையர் தமிழ்க் கவிதையில் எளிமையும் இனிமையும் வேகமும் வேண்டிக் கொண்டிருந்த காலையில் தமிழ்நாட்டுக் கல்விச் சிரேஷ்டர்கள் 'யமகம் திரிபு அந்தாதி' பாடிக் கொண்டிருந்தனர். அல்லது சங்க யாப்பிற் பாடிக் கொண்டிருந்தனர். இப்போக்கிற்கு இரண்டோர் உதாரணங்கள் கூறலாம். வெ.ப. சுப்பிரமணிய முதலியார் விஞ்ஞானம் கற்ற பெரும் புலவர்; ஆயினும் அவர் இயற்றிய கோம்பி விருத்தம், நெல்லைச் சிலேடை வெண்பா என்பன மரபு வழி வந்த வித்துவான்கள் வியந்தவை; கணித நூற் பேராசிரியராயும் விஞ்ஞானத் துறையில் ஈடுபாடுடையவராயும் விளங்கிய பூண்டி அரங்கநாத முதலியார் கச்சிக் கலம்பகம் பாடி அரங்கேற்றினார்; இவர்கள் காலத்துக்குச் சிறிது பிற்பட வாழ்ந்த சோமசுந்தர பாரதியார், நிரம்பிய ஆங்கிலப் புலமை பெற்றவர், நவீன வாழ்வியல் நன்கு தெரிந்தவர்; பல்லாண்டுகள் வழக்கறிஞராகத் தொழில் பார்த்தவர். புதுத் தமிழ்க் கவிதைகளாகக் அன்னார் படைத்தவற்றுள் மாரிவாயில், மங்கலக் குறிச்சிப் பொங்கல் நிகழ்ச்சி என்பன வித்துவான்களும் வியந்தவை. ஆனால் காய்தல் உவத்தலின்றிப் பார்க்கும் ஒருவர் அவற்றைப் பழந்தமிழ்ச் செய்யுள்கள் எனக் கருதினால் வியப்பிருக்காது. தொல்காப்பியம் செய்யுளிலிலே தனது கவிதைகளுக்குப் பிரமாணம் காட்டியுள்ளார் சோமசுந்தர பாரதியார். அதே நிலையிலேயே பரிதிமாற் கலைஞரும் உள்ளார். தமிழறிஞர் பலராமய்ய ரவர்கள் குறிப்புரையோடும் பிற்காலத்தில் வெளிவந்த கலைஞரது கவிதைத் தொகுதிகள் பண்டைய பாக்களையும் பாவினங்களையுமே எமக்குக் காட்டுகின்றன. சுருங்கக் கூறின் முற் குறிப்பிட்டவர்களைப் பொறுத்த வளவில், மரபுவழிக் கவிதை வடிவங்களை அவர்கள் கையாளுவதற்குப் பதிலாக அவை அவர்களை அடிமை கொண்டன எனலாம். இவ்விடத்தில் பெ. சுந்தரம் பிள்ளையையும் மனங்கொள்ளவேண்டும்.

பரிதிமாற் கலைஞர் 'ஸானெட்' என்ற கவிதையைப் பின்பற்ற முயன்றது கூட அத்துணைக் குறைபாடன்று. அவ்விஷயத்தில் நாம் அவர்மீது அளவுக்கு மீறிக் கண்டிப்பாக இருக்கத் தேவையில்லை. தமிழில் மாத்திர மின்றிப் பிற இந்திய மொழிகளிலும் முன்னோடிகள் ஆங்கிலம் பிரெஞ்சு முதலிய மொழிகளிலிருந்து இலக்கிய உருவங்களை எடுத்துப் பரிசோதனை செய்து பார்த்துள்ளனர்; அரவிந்தர், மைக்கேல் மதுசூதனதத்தர் (1824-1873), ரானடே முதலியோரெல்லாம் இசைப் பாடல்களும் 'ஸானெட்' களும் இயற்றியவர்கள். ஆனால், சுந்தரம் பிள்ளை, வெ.ப. சுப்பிரமணிய முதலியார், அரங்கநாத முதலியார், சோமசுந்தர பாரதியார் முதலியோர் போன்று பழந்தமிழ் யாப்பமை திகளைக் கையாண்டதிலும், பொதுமக்களுக்கன்றிச் 'செந்தமிழ் பாவலர்' என்று அவர் விளித்தழைத்த புலவருக்கும் பாடியதினுமே கலைஞரின் கவிதைகள் அமையத் தவறின. இதே காலக் கட்டத்தில், யுகக் கவிஞரான பாரதி "எளிய பதங்கள், எளிய நடை, எளிதில் அறிந்து கொள்ளக்கூடிய சந்தம், பொது ஜனங்களும் விரும்பும் மெட்டு ஆகியனவே புதுமைத் தமிழர்களுக்கு இன்றியமையாதவை என்று பிரகடனஞ் செய்வதைப் பார்க்கும்போதே கலைஞர் இயற்றிய கவிதைகள் எவ்வாறு கால வழுப்பட்டன என்பது தெளிவாகும். இது குறித்து ஒப்பியல் இலக்கியம் என்னும் நூலில் விரிவாக ஆராய்ந்திருக்கிறேன்.

இருபதாம் நூற்றாண்டிலே தமிழ் கவிதையுலகிற் பிரதான பிரவாக கமான பாரதி மரபுக்குப் புறம்பாகக் கலைஞர் இயற்றிய கவிதைகள் இருப்பினும், பழைய செய்யுள் வடிவங்



களிலே, மேனாட்டுக் கல்வியின் பயனைப் பெற்ற கருத்துக்களையும் உணர்வுகளையும் அமைத்துக் கூறும் கல்வியாளர்க்குரிய கவிதை மரபு ஒன்றை ஆரம்பித்து வைத்தார் எனலாம். ஈழத்திலே தமிழ்ப் பேராசிரியர்களாயிருந்த விபுலாநந்த அடிகள், க. கணபதிப்பிள்ளை ஆகியோரும் தமிழகத்திற் சிலரும் இம்மரபில் வந்தவர் என்று துணிந்து கூறலாம்.

(3) விஞ்ஞான ஆர்வம்

எமது காலம், தனித்துறைப் பயிற்சிக்குரிய காலம் என்பர். அது எவ்வாறாயினும், விஞ்ஞான அறிவி யல் - விஷயங்கள் மீது ஆர்வ மிக்க தமிழறிஞர் எண்ணிக்கை அக்காலத் தில் மிகக்குறைவு என்றே கூறிவிடலாம். விஞ்ஞானப் பொருள்கள் குறித்துத் தற்காலத்திலே தமிழில் எழுதுவோரை நான் ஈண்டுக் கருதவில்லை. ஓரளவு முறையாகத் தமிழ் கற்று அதிற் பாண்டித்தியம் பெற்றவர்கள் விஞ்ஞானம் சாத்திரங்களில் ஈடுபாடு கொள்வதையே இவ்விடத்தில் நான் கருதுகின்றேன்.

விஞ்ஞானம் இன்று பேரளவினதாய் வளர்ந்துள்ளது. எனினும் பன்னெடுங் காலமாக அது தத்துவச் சாத்திரத்தின் பகுதியாகவே. இருந்தது. அந்த வகையிலே, தத்துவச் சாத்திரத்தைப் பல்கலைக் கழகத்திற் கற்றுப் பட்டமும் பெற்றுத் தத்துவச் சாத்திர ஆசிரியர் உத்தியோகமும் பெற்றிருக்கக்கூடிய பரிதிமாற் கலைஞர், கிருத்துவக் கல்லூரியில் உதவித் தமிழாசிரியர் பதவியை இலட்சிய வேட்கையுடன் ஏற்றுக் கொண்ட போதும், தத்துவச் சாத்திரப் பயிற்சியையும் நோக்கினையும் கை நெகிழ விட்டார் அல்லர். "பில், ஸ்பெக்ஸர் முதலிய மேனாட்டுத் தத்துவாசிரியர்களுடைய கோட் பாடுகளை ஆராய்வதிலும் அக்கோட்பாடுகளை நம் நாட்டுத் தத்துவங்களோடு ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பதிலும்" அவருக்குப் பேரார்வமும் ஊக்கமும் இருந்ததாக அவருடைய வாழ்க்கைச் சரிதத்தை யெழுதிய திரு. ந. சுப்பிரமணியன் குறிப்பிடு கின்றார். இந்த ஊக்கத்தை அவருக்குப் பின்வந்த தமிழ்ப் பேராசிரியர்கள் பலரிடத்துக் கிஞ்சித்தும் காணவியலாது.

பரிதிமாற் கலைஞர் எழுதியுள்ள கட்டுரைகள் சிலவற்றைப் பார்க்கும் பொழுதும், அக்காலத்தில் மாணவர் ஆசிரியர் மத்தியில் புதியதாக வந்த விஞ்ஞானக் கருத்துக்கள் எவ்வளவு உள்ளக் கிளர்ச்சியை உண்டு பண்ணின என்பது தெளிவாகிறது. அவர் எழுதிய, "பொய்த் தோற்றங்கள் "தற்காப்பு நியமம்" "ஜீவராசிகளின் நூநாவித வர்ணங்கள்" "ஒரு நண்டுத் தெய்வக்கால்" ஆகிய கட்டுரைகளையும், "கடற்கரை யுலா" என்னும் கவிவிருத்தத்தையும் இன்று வாசிக்கும் பொழுதும் ஆசிரியரது மனவெழுச்சியும், புதுமை மோகமும், விஞ்ஞானக் கருத்துக்களைக் கேட்டறிந்த வியப்புணர்ச்சியும் மேலோங்கி நிற்கக் காணலாம். உயிர்நூல், உளநூல், மனித நூல் முதலிய புதுத் துறைகளின் தாக்கத்தை இக்கட்டுரைகளிற் காண்பதோடு, டார்வின் காலத்து மேலைநாட்டு விஞ்ஞானப் போக்கு எந்தளவுக்கு அறிமுகமாயிருந்தது என்பதையும் காணக் கூடியதாயிருக்கிறது. டார்வினைப் பற்றி மாத்திரமன்றி, ஹக்ஸ்லி (T.H. Huxley, 1825-1895) என்ற புகழ் பூத்த உயிர் நூலறிஞரைப் பற்றியும் வாலேஸ் (Alfred Russel Wallace, 1823-1913) என்ற மற்றோர் ஆங்கிலேய விஞ்ஞானியைப் பற்றியும் ஆசிரியர் குறிப்பிடுகின்றார்.

பதினான்காம் நூற்றாண்டிலே மேனாட்டு விஞ்ஞானிகள் மத்தியில் வீறுகொண்ட இனிமை நம்பிக்கை (Optimism) நிலவியது. அதன் எதிரொலியையும் பிரதிபலிப்பையுங் கலைஞருடைய கட்டுரைகளிற் கேட்கலாம். அத்தகைய உற்சாகம் தரும் அறிவியலையும் பொருளியலையும் தமிழிலும் இயற்றல் வேண்டும் என்னும் மனக்குமைவும் அவருக்கிருந்தது.



...நம் ஆங்கில வாணர் பல வகைப்பட்ட பொருள்களின் பெற்றிகளையும் உய்த்துணர்ந்து வெளியிடும் நூல்கள் அனைத்தையுங் கூட்டுண்ணுதல் என்று கொலோ? அம்மேற்புல விஞ்ஞானிகளைப் போல் நாமும் உழைத்துப் பொருளியல் உணர வேண்டாவோ தமிழ் வலீசர் எழுமின்! எழுமின்!'

இவ்வரிகளைப் படிக்கும்பொழுது மகாகவியின் நினைவு தோன்றுவது இயல்பே. பஞ்சபூதத்தின் நுட்பங்கள் கூறும் புத்தம் புதிய கலைகள் மேற்கில் வளர்வதையும், அவற்றைத் தமிழில் பெயர்க்க வேண்டியதன் அவசியத்தையும் பாரதி பாடினான். அவ்வுணர்வு பாரதிக்குச் சிறிது மூத்தவரான சாஸ்திரியாரிடத்தும் காணப்படுகிறது. ஒட்டுமொத்தமாகப் பார்க்குமிடத்து, அவர் பெற்ற தத்துவ சாஸ்திரப் பயிற்சியும், விஞ்ஞானக் கல்வியும், இலக்கிய இலக்கணக் கல்விக்குப் பெருதுணை புரிந்தன. திரு. சுப்பிரமணியன் கூறியிருப்பது போல், "பெரும்பாலும் தமிழ் ஒன்றே கற்ற ஆசிரியர்களுக்குத் தமிழ் வரம்பை மீறி வேறு புதுக்கருத்துக்களை மாணவர்கள் இன்புற எடுத்துக்காட்ட இயலாது. ஆசிரியரோ வெனில், தற்காலக் கருத்துக்களைப் பண்டைய இலக்கியங்களைக் கொண்டு விளக்கியும், பண்டைத் தமிழர் சரித்திரம், மொழி வரலாறு, நாகரிகம் முதலானவற்றைத் தற்கால அறிவியற் கருத்துக்களைக் கொண்டு விளக்கியும் உள்ளமை தற்காலக் கலை ஆராய்ச்சி முறையில் ஈடுபட்ட கல்லூரி மாணவர்களுக்கு மிகுந்த இன்பம் பயக்கும்". பரிதிமாற் கலைஞர் ஈடுபாடு கொண்டிருந்த அறிவியற்றுறைகளில் இன்று மாபெரும் வளர்ச்சிகள் நடந்துள்ள போதும், குமரப்பருவத்து விருப்பார்வத்துக்குச் சமனான அறியும் ஆவலுடன் அவர் அறிவியற் சாத்திரங்களைக் கற்றுத் தமிழில் எழுதியவற்றைப் படிக்கும் போது அடிப்படைகளைப் பற்றிக் கொண்ட பழுதற்ற உள்ளம் எமக்குப் புலனாகின்றது.

நேரடியாக விஞ்ஞானக் கருத்துக் கூறுகளைத் தமிழிலே கூறியது ஒருபுறமாக, அவற்றைக் கிரகித்த உள்ளத்தின் செயற்பாட்டையும் நாம் அவதானிக்கக் கூடியதாயுள்ளது. தமிழ்மொழி வரலாறு, தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, தமிழ்ப்புலவர் வரலாறு ஆகிய துறைகளிலே இன்னும் குறிப்பிடத்தக்கனவாயுள்ள சில கட்டுரைகளை அவர் எழுதியமைக்கு இப்பயிற்சி தோன்றாத் துணையாய் நின்றது என்பதில் ஐயமில்லை. ஞானபோதினிப் பத்திரிகையில் "தமிழ்ப் புலவர் சரிதம்" என்ற தலைப்பின் கீழ் அன்னார் எழுதிய கட்டுரை இன்றும் எமது இலக்கிய வரலாற்றாசிரியர் பலருக்கு அறிவுச்சுடர் கொளுத்த வல்லது. அதுபோலவே "பாஷையின் சீர்திருத்தம்" என்னும் பகுதியில் ஆசிரியர் கூறும் சிந்தனைகள் பின்வந்தோர் பலராற் போதியளவு உணரப்படவில்லை.

4. ஆங்கில இலக்கிய ஈடுபாடு

ஆசிரியரது தத்துவ சாத்திரப் பயிற்சியைப் பற்றி மேலே நாம் கூறியவை மேல்நாட்டு இலக்கியப் பயிற்சிக்கும் பொருந்தும். மில்லற் போன்றவர்களிடத்திற் பயின்றமை இதற்குப் பெரிதும் உதவியது. ஆனால் பெற்ற கைப்பொருளை மேன்மேலும் விருத்தி செய்வதைப் போல, ஆங்கில இலக்கியக் கருத்துக்களையும் வடிவங்களையும் தமிழிற் (Synthesis) உண்டாக்க விரும்பினார். ஆசிரியர் ஆங்கிலச் செய்யுள்களை மொழிபெயர்த்தது மாத்திரமன்றி, அவற்றோடு தமிழ்க் கவிதைகளை ஒப்பு நோக்கியும் கற்று இன்புற்றார். அறிவுப் பூர்வமான ஒப்பியல் இலக்கிய ஆராய்ச்சியை அவர் மேற்கொள்ளவில்லையாயினும் அதனை நோக்கிச் சென்று கொண்டிருந்தார். ஆகவே அத் துறையில் அவர் முன்னோடியாக விளங்கினார் என்று கூறுவது மிகையாகாது. "தமிழ் நூலாராய்ச்



சியின் தற்கால நிலைமை", "பாஷையின் சீர்திருத்தம்" ஆகிய கட்டுரைகளில் ஆங்கில இலக்கியக் கல்வியினால் அவர் பெற்ற பயன் களையும் அவை ஒப்புநோக்கு ஆய்வுக்கு வழிகாட்டியதையும் நாம் காணலாம். போலியாராய்ச்சியன்" என்னும் செய்யுளும் இத்தொடர்பில் நோக்கத் தக்கதே. ஆங்கிலச் சொற்களைத் (திசைச் சொற்களாக மேற் கொள்ளலாம் என்ற கருத்து ஆசிரியருக்கிருந்தது. இத்தகைய பயனீட்டு மனப்பாங்குடனேயே வட மொழியையும் நோக்கினார் என்பதை மேலே கண்டோம்.

5. அரசியல் நோக்கு

தமது காலக் கல்விமான்கள் பலரைப் போலவே பரிதிமாற் கலைஞரும் இராச விசுவாசமுள்ள பிரசையாய் இருந்தார். ஞானபோதினி சஞ்சிகையில் அவர் எழுதிய "இந்தியர் ராஜபத்தி" என்னும் கட்டுரையும் அன்னார் நூல்களில் ஆங்காங்குக் காணப்படும் குறிப்புக்களும் "நடுவு நிலைமையும் நீதியும் வாய்ந்த ஆங்கில அரசாட்சியை" அவர் எவ்வளவு தூரம் நேசித்தார் என்பதைக் காட்டு வனவாயுள்ளன. சுந்தரம்பிள்ளை, தாமோதரம் பிள்ளை, மாதவையா முதலிய இலக்கிய ஆசிரியரைப் போலவே, பரிதிமாற் கலைஞரும், தமது காலத்து விவகாரங்களிலே வெள்ளைகார ஆட்சியையும் சமஸ்தான மன்னராட்சியையும் ஏற்றுக் கொண்டார் என்பதில் ஐயமில்லை. நிலவிய அரசியல் வரம்புக்குள் மொழி, இலக்கியம், பண்பாடு முதலியவற்றைப் பேணுவதே உகந்த இலட்சியமாகக் கொள்ளப்பட்டது. ஆங்கிலேயரை எதிர்ப்பது அவரால் கனவிலும் கருதப் பட்டிருக்குமோ என்பது ஐயமே. பாரதி யுகத்தில் வாழ்ந்த மறைமலையடிகள் 1935-ம் ஆட்டிற்கூட "நம் ஆங்கில அரசு" என்ற இராசவிசுவாசத்துடன் எழுதியுள்ளதை நோக்கும்போது, பரிதிமாற் கலைஞர் கொண்டிருந்த விசுவாசத்தைக் குறை கூறவியலாது.

ஆயினும் பரிதிமாற் கலைஞர் இருந்த ஆண்டளவில் (1901) சுப்பிரமணிய பாரதியார் "தேச பக்தி" என்ற நவீன மார்க்கத்தைத் தழுவத் தொடங்கியிருந்ததை எண்ணிப் பார்க்கும்பொழுது, கலைஞரின் அரசியல் நோக்கு ஆங்கிலரின் நாகரிகமான ஆளுகையில் அமிழ்ந்திருந்தமை விளங்கும்.

"அன்னியர் தமக்கடிமை யல்லவே - நான்
அன்னியர் தமக்கடிமை யல்லவே"

என்று பாடுங்காலத்தைப் பாரதி அண்மித்துக் கொண்டிருந்தான். சுந்தரம் பிள்ளையின் மனோன் மணியத்தில், பழந்தமிழர் நாட்டுப்பற்று, வீரம், மான உணர்வு ஆகியன நினைவுப் பொறிகளாக அமைந்தது போலவே, ஆசிரியரது மானவிஜயம் முதலிய ஆக்கங்களில் அவை மறைமுகமாகக் காணப்படுகின்றன என்று ஒருவேளை கூறலாம். ஆயினும் பாஷாபிமானம் அளவு தேசாபிமானம் அவரிடத்து உரம் பெற்றிருக்கவில்லை என்பது உறுதி. சுருங்கக்கூறின் அரசியல் நோக்கைப் பொறுத்தவரையில் பரிதிமாற் கலைஞர் விடுதலை இயக்கத்தைச் சார்ந்தவர் என்பதற்கில்லை.

இதுகாறும் கூறியவற்றை நோக்குமிடத்துப் பரிதிமாற் கலைஞர் தனிப்பட்ட முறையில் சாதித்தவை ஒருபுறமிருக்க, நவீனக் காலத்துப் பிரச்சினைகளும் போக்குகளும் உடன் பாடாகவும் எதிர்மறையாகவும் அவர் நோக்கிலும் வாக்கிலும் காணப் படுவதால் நவீனத் தமிழிலக்கிய வரலாற் றாராய்ச்சிக்கு அவர் வாழ்க்கைச் சரிதத்தையும் நூல்களையும் நுணுகிக் கற்றல் இன்றியமையாதது என்பது போதரும். அதற்குரிய காலமும் வந்துவிட்டது என்பதனையே அவரது நூற்றாண்டுக் கொண்டாட்டம் நமக் குணர்த்துகிறது.

பரிதிமாற் கலைஞர் நூற்றாண்டு விழா மலர்
- விரு. சுவாமிநாதன், மேல ஆவணி மூல வீதி, மதுரை - 1. 1970 -

தமிழரும் தமிழ் நாடகங்களும்

- பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி

உலகத்தின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் வாழும் மக்கட் கூட்டத்தினர், மொழி முதல் வாழ்க்கை முறைவரை பல்வேறு வேறுபாடுகள் உடையவர்களாகக் காணப்படுவது உண்மை யெனினும் அவர்களின் சமூக நிறுவனங்களின் தோற்றத்தையும் வளர்ச்சியையும் ஆராயுமிடத்துச் சில அடிப்படை ஒற்றுமைகள் காணப்படுவதும் உண்மையே. மனித இனத்தின் ஒருமையிலும், ஒற்றுமையிலும் நம்பிக்கை வைப்பதற்கு இவ்வுண்மை காரணமாகவும் உதாரணமாகவும் விளங்குகின்றது. குறிப்பிட்ட பொருளியல், சமூக நிலைமைகள் காரணமாகவே, குறிப்பிட்ட பண்புகள் தோன்றும்.

நாடகம், மக்களின் கூட்டு வாழ்விலும், கலைத்துறை முன்னேற்றத்திலும் முக்கிய இடம் வகிப்பது. உலகின் பல பாகங்களிலும் உள்ள நாடகங்களின் தோற்ற வளர்ச்சிகளை அவதானிக்கும் பொழுது மேற்குறிப்பிட்ட உண்மை மேலும் நிரூபணமாகின்றது.

நாடகம் சமயச் சடங்கினடியாகவே தோன்றுவது என்ற பொது விதிக்குத் தமிழ் நாடகமும் உட்பட்டதே. ஆய்ச்சியர் குரவை, வேட்டுவவரி போன்றவை கூத்தும் மதச் சடங்கும் கலந்து நிற்கும் உருவங்களாம். தோற்றத்திற் காணப்படும் ஒற்றுமையை, வளர்ச்சியிற் காண முடியாதிருக்கின்றது. சில மொழிகளில் நாடகங்கள் வளர்ச்சியுற்றும் சிலவற்றில் சிறப்பான வளர்ச்சியற்றும் சில மொழிகளில் வளராமலும் இருப்பதை நாம் காணலாம்.

சிறப்பான வளர்ச்சி பெற்ற நாடகங்களையு டைய மொழியினதும், மொழிக் கூட்டத்தினரதும் வரலாற்றை நோக்கும் பொழுதும், நாடக வளர்ச்சியற்ற மொழிக் கூட்டத்தினரின் வரலாற்றை நோக்கும் பொழுதும் நாடக வளர்ச்சிக்கு வேண்டிய அத்தியாவசிய அரசியல், பொருளியல், சமூகப் பின்னணி துல்லியமாகத் தெரியவரும்.

கிரேக்க, ஆங்கில நாடகங்கள்

மேனாட்டு நாடக வளர்ச்சியின் இரு முக்கியக் கட்டங்களாக அமையும் கிரேக்க நாடக வளர்ச்சியையும் (கி.மு. 6ஆம், 5ஆம் நூற்றாண்டுகள்) எலிசபெத் கால ஆங்கில நாடக வளர்ச்சியையும் (கி.பி.17ஆம் நூற்றாண்டு) ஒப்பு நோக்கினால் நாடகம் மக்கள் கலைாக விரிந்து உன்னத நிலையை யடைவதற்கு வேண்டிய அரசியல், பொருளாதார, சமூகச் சூழ்நிலைகளை அறிந்து கொள்ளலாம்.

புராதனக் கிரீசில் பிரபுத்துவக் குழு ஆட்சியினை முறியடித்து மக்களாட்சியை நிறுவ முனைந்த காலத்திலும், மக்களாட்சி ஓங்கி வளர்ந்த காலத்திலுமே கிரேக்க நாடகம் தலைசிறந்த வலா வடிவமாக வளர்ந்தது. குழு ஆட்சியைக் கீழ்த்திசைச் சன நாயகத்தை நிறுவியபொழுது, பொதுமக்களின், சமய சமூக வாழ்விற் காணப்பட்ட சடங்குகளும் சம்பிரதாயங்களும் அரசாங்கத்தாற் போற்றப்பட்டன. ஒலிம்பியத் தெய்வங்கள் மதிப்பிழந்தன. கீழ்நிலை வகுப்பினரின் தெய்வமான தயோனிசஸின் வணக்கம் மேல்நிலைக்குக் கொண்டுவரப்பட்டது. தயோனிசசுக்கான திருவிழாவின் பொழுதே நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டன, வளர்ந்தன. குழு ஆட்சியின் அதிகாரத்தை எதிர்த்துப் புதிய ஆட்சி முறையை வளர்த்தவர்களுக்கும் ஏதென்சின் வணிக வளர்ச்சிக்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு.

இங்கிலாந்திலோ 1485க்குப் பின் அதிகாரத்துக்கு வந்த தியூடர்கள், அக்காலத்திலிருந்த இங்கிலாந்தின் முக்கிய நிலப்பிரபுத்துவக் குடும்பங்களுக்கெதிராகப் போராடினர். அக்குடும்பங்களின் அதிகார வலுவைக் குறைக்கப் பல நடவடிக்கைகள் மேற்கொண்டனர். ஏழாம் ஹென்றி, எட்டாம்



ஹென்றி மன்னர்கள் காலத்திலே தோன்றிய இப்பண்பு, எலிசபெத் காலத்தில் ஏற்பட்ட வணிக வளர்ச்சி காரணமாகச் சிறக்கத் தொடங்கிற்று. வணிகக் குழுக்கள் வளர்ந்தன. பிரபுத்துவத்தை எதிர்ப்பதில், மக்களின் தேவையைப் பெறுவதில் வணிகக் குழுக்களும் அரசாங்கமும் கவனஞ் செலுத்தின. மக்களும் ஆட்சியாளரும் இலட்சிய ஒருமைப்பாடு உடையவர்களாகக் காணப்பட்டனர். இக்காலத்திலேயே ஆங்கில நாடகம் சிறந்தோங்கி வளர்ந்தது. ஷேக்ஸ்பியர் இவ்வளர்ச்சியின் சின்னம்.

கால, இட வேறுபாடுகளிடையேயும் பண்பு ஒற்றுமை நிலவுவதை இவ் ஒப்புநோக்கு புலப்படுத்துகின்றது.

நாடக வளர்ச்சிக்கான சூழ்நிலைகள்

நாடகம் என்னும் கலை வளரும் பொழுது, முழுச் சமுதாயமும் அவ்வளர்ச்சியிற் பங்கு கொள்வதைக் காண்கின்றோம். ஆட்சியதிகாரத்தில் உள்ளவர்களுக்கும் பொதுமக்களுக்கும் ஒருமைப்பாடு காணப்படும் பொழுது அப்பொதுமையின் சின்னமாக நாடகம் வளருகின்றது. நாடகக் களரியில் மக்கள் யாவரும் ஒருங்கு திரளவேண்டும். நாடகத்திற் காட்டப்படுவது குழுமியிருக்கின்ற மக்களின் பாரம்பரியத்துடன் இயைந்ததாகவும் அவர்களுக்கு விளங்கக் கூடியதாகவும் இருத்தல் வேண்டும். சமுதாய ஒருமைப்பாட்டிற் கவனம் செல்லும் பொழுதும் செலுத்தப்படும் பொழுதும் நாடகம் வளருகின்றது. இவ் ஒருமைப்பாடு வேறுபட்ட காரணங்களுக்காக வேண்டப்படலாம். ஆட்சியில் உள்ளவர்கள் ஏற்படுத்திய சமுதாய வேற்றுமைகளை அழிப்பதற்கும் வணிகத்தை வளர்ப்பதற்கும், அரசியல் பொருளாதாரச் சனநாயகத்தை நிறுவுவதற்கும் இவ் ஒருமைப்பாடு அவசியமாகின்றது. எனவே கூட்டு வாழ்வின் வளர்ச்சியிலும் தேவையுணர்விலும் நாடக வளர்ச்சிக்கான சூழ்நிலையைக் காணலாம்.

நாடகம் எனும் துறை வளர்ந்த நிலையிலேதான் நாடக எழுத்து முக்கிய இடம் பெறும். நாடகத்தின் முக்கியத்துவத்தில் அதனை எழுதுபவனும், நடிப்பவனும் முக்கிய இடம் பெறுவர். எனவே நாடகத்தை இலக்கியமாக மாத்திரம் பார்த்தால் உண்மையைத் திரிபுறுத்திக் காட்டும்.

நாடகம் வளர்ச்சியடைவதற்கான அடிப் படைப் பண்பைப் பார்த்த நாம் அப்பண்பு தமிழர் வரலாற்றில் இடம்பெறும் முறையினைப் பார்த்தல் வேண்டும்.

தமிழ்நாடு இந்தியாவின் பிரதேசங்களில் ஒன்று. பிற இந்தியப் பிரதேசங்களைப் போன்று இங்கும், இந்தியப் பொதுப் பண்பும் பிரதேசச் சிறப்புப் பண்புகளும் இணைந்து இப்பகுதியில் உள்ள மொழிக்கும், இம்மொழியைப் பேசுவோர்க்கும் ஒரு தனித்துவத்தை அளித்துள்ளன.

சரித்திரக் காலம் முதல் இன்று வரை நிலவும் சமுதாயப் பண்புகளைப் பார்ப்போம்.

முதலாவது தமிழர் சமுதாயத்தில் சாதி வேறுபாடு உண்டு. ஆரம்பத்தில் காணப்படாத உயர்வு தாழ்வுக் கோட்பாடு, பிரதேசத் தொழிற் குழுக்களைச் சாதிகளாக வகுத்து விட்டது. இக்குழுக்கள் ஒவ்வொன்றும் தம்முள் சமத்துவமுடையவை மத, தொழில் சம்பிரதாய ஒருமையுடையவை பல்வேறு கால்ப் பிரிவுகளில் இவற்றிற்கிருந்த வலிமைக் கேற்ப இவற்றின் முன்னேற்றமும் தாழ்வும் ஏற்பட்டன.

இரண்டாவது, இச்சாதிக் குழக்கள் ஒவ்வொன்றும் அதிகாரத்திலும் அந்தஸ்திலும் முன்னேற்றமடைந்த பொழுது,. மிக மேல் நிலையிலுள்ள சாதியினரின் சடங்குகளையும்



சம்பிரதாயங்களையும் மேற்கொள்வதே வளர்ச்சி யின் அறிகுறி எனக் கொண்டன.

மூன்றாவது, மிகமேல் நிலையில் விளங்கிய சாதியினர் தம் வாழ்க்கையை வட இந்திய இலட்சியங்களுக்கும் நெறிகளுக்கும் இசைய அமைத்துக்கொண்டனர். அந்தணர், அரசர், வேளாளர் ஆகிய மூன்று பிரிவினரிடத்தும் இப்பண்பு காணப்படுகின்றது.

இப்பண்புகள் இந்தியாவில், தமிழரிடத்து மட்டும் காணப்படுபவையல்ல, இந்திய உபகண்டத்தின் ஒவ்வொரு பிரதேசத்திலும் காணப்படுவது. இப்பண்பைப் பேராசிரியர் சிறிநிவாஸ் 'சமஸ்கிருத நெறிப்படுகை' (Sanskritsation) என்பர். பிரதேசச் சிறப்புப் பண்புக்கும் இந்தியப் பொதுப் பண்புக்குமுள்ள முரணிலையையும், இயைபையும், அவை ஒருங்குறையும் முறையையும், அமெரிக்க மானிடவியலார் சிலர், பேராசிரியர் றெட்ஃபீல்ட் என்பாரைப் பின்பற்றிச் "சிறு பாரம்பரியம்" (The Little Tradition) "பெரும்பாரம்பரியம்" (The Great Tradition) என்பர். எப்பெயர் கொண்டு அழைத்தாலும், பண்பு உள்ளது உண்மையே.

ஒவ்வொரு குழுவினரும், மேல் நிலையில் உள்ளவர்களின் முறைப்படி வாழ விரும்புவதனால், இவர்களது வாழ்க்கையில் இரு முனைப்பட்ட பண்புகள் காணப்படுவதை அவதானிக்கலாம். இவ் இருமுனைப்பட்ட நிலைய்ை அரசியலில் சனநாயகப் பண்புக்கும் சாதித்-தனித்துவத்துக்கும் இயைபு காண விழையும் முயற்சியிற் காணலாம். மதத் துறையில் கோயில் வழிபாட்டிலும், தலவணக்க முறைகளை நெருக்கடி வேலைகளில் தவறாது செய்வதிலும் காணலாம்.

இச்சமூகவியற் பண்புகள் காரணமாகத் தமிழ்நாட்டாரிடையே சமத்துவ உணர்ச்சி நிலவவில்லை. அதிகார வலுவிலும் அந்தஸ்துச் சிறப்பிலும் முன்னேறும் பொழுது தமது புராதனக் குல வழக்கங்களைக் கைவிட்டனர்.

நாடகமும் கூத்தும்

கூட்டுக் கலையான நாடகம் இதனால் பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டது. தமிழ் மக்கள் என்ற பொதுநிலையில் நாடகம் வளரவில்லை யெனினும் குழு அடிப்படையில் இயங்கும் பொழுது கூட்டு வாழ்வின் அம்சமாகக் கூத்தும் கூத்தை மருவி நிற்கும் சமயச் சடங்குகளும் போற்றப்பட்டன.

தமிழ்நாட்டின் வரலாறு இவ்வுண்மையை எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

நாண்மகிழிருக்கையில், சுற்றத்தார் சூழ, பாணர், பொருநர், கோடியர், வயிரியருடன் கள்ளுண்டு மகிழ்ந்த பண்டைய தமிழ் மன்னன் தன் அரச நிலைமையையும் உரிமையையும் வடபுல நெறிப்படி வலியுடையதாக ஆக்க விரும்பியும், ஆக்கிக்கொள்ளுமாறு ஊக்கப்பட்டும் யாகங்கள் செய்வதையும், "கல்லா வாய்ப் பாணனை" நீக்கிப் 'புலவனை' வரவேற்பதையும் நாம் சங்கக்கால வரலாற்றிலேயே காண்கின்றோம். பாணர், கூத்தர், பொருநர் எனப் பல திறப்பட்டு நின்ற கலைஞர் குழு படிப்படியாக ஒருங்கு சேர்வதையும், பாண்டிசேரி நகர்ப்புறத்தில் அமைவதையும், விறலியர் பரத்தையராக மாறுவதையும், அரசவையி லிருந்தகற்றப்பட்ட பாணன் நிலக்கிழாரின் கையாளாக மாறுவதையும் நாம், தமிழர் வரலாற்றின் ஆரம்பக் கட்டங்களிலேயே காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது. இலக்கியம், மத இலக்கியமாக மாறுவதையும், சமூகப் பொதுமையைக் கடிவதையும் இவ்வளர்ச்சி யினூடே அவதானிக்கலாம்.

மதத்துறையில், வைதீக மதக்கோட் பாடுகள், பிரதேச வழிபாட்டு முறைகளுடன் இணைகின்றன



என்பது உண்மையே. இது முக்கியமாகச் சமணம், பௌத்தம் ஆகிய புற மதங்கள் ஏற்படுத்திய நிலைமையால் வந்தது. பிரதேச ஐதீகங்கள் (Myths) தனிவாழ்வு பெறவில்லை யென்பதை வன்மையுடன் எடுத்துக்காட்டுகின்றன. சங்க இலக்கியங்களில் மகாபாரதம், இராமாயணம் பற்றி வரும் குறிப்புக்கள் சமண, பௌத்த மதங்கள் மக்களின் பாரம்பரிய வாழ்க்கை முறையினை மாற்ற முனைவதைக் கண்டு அப்பாரம்பரிய மரபுகளுடன் இணைந்து அவற்றைத் தனது ஆதிக்கத்துடன் இணைத்துக் கொண்ட வைதீக மதம், அரசியலாதரவு பெற்று, கல்லாலான கட்டிடங்களில் நிறுவப்பெற்று, சமுதாய வாழ்வைக் கட்டுப்ப்படுத்தத் (சமண, பௌத்த மதங்கள் போன்று) தொடங்கிய பொழுது, பிரதேசக் கலைகளுக்கும் கலைஞர்களுக்கும் கோயிலில் இடம் கிடைத்த தெனினும், இவ் இணைப்பும் இயைபும் அதிகக் காலம் நீடிக்கவில்லை. வெகு விரைவில் அவை சாஸ்திரங்களாயின. கலைஞர்கள் தெய்வ அடியாராயினர்.

கோயில், சமுதாயத்தின் சமூக, கலை வாழ்வின் நிலையமாக விளங்கியது உண்மை யெனினும் அக் கோயிலுக்குள் நுழைய முடியாதிருந்த தமிழரைப் பற்றிப் பல்லவர் சோழர் கால இலக்கியங்களிற் குறிப்புகளைக் காண்பதரிது.

சிலப்பதிகாரம் காட்டும் காலம்

வைதிக நெறிகளும் பிரதேச மரபுகளும் இணைந்து கலைகள் வளர்ச்சியுற்ற நிலைக்கும் அடுத்த கட்டமான கோவிற் கலை நிலைக்கும் இடைப்பட்ட காலத்தைச் சிலப்பதிகாரம் காட்டுகின்றது. அக்காலத்திலும் தமிழர் வாழ்க்கை குழுமுறைப் பட்டுக் கிடந்தது என்பதை ஆய்ச்சியர் குரவைக்கும், வேட்டுவ வரிக்கும் மாதவியின் பதினொரு ஆடலுக்குமுள்ள வேறுபாட்டின் மூலம் அறியக் கூடியதாக விருக்கின்றது. ஆனால் இந்திர விழா கொண்டாடப்பட்ட சூழ்நிலையும் அங்கு மாதவி ஆடும் நடனங்களும் நாட்டியத்தை மதச்சடங்கு நிலையிலிருந்து வேறுபடுத்திப் பொதுக்கலையாக மாற்றும் தன்மையுடையனவாக உள்ளன. புகார் நகரம் என்ற அடிப்படையில் ஒரு சமூக ஒருமை காணப்படுகின்றது. இந்நிலைமை வலியுடை அரசாங்கம் ஏற்படும் வரையில்தான் நின்றது. அந்தப் பல்லவர்கள் தம் சாசனங்களை முதலில் சமஸ்கிருதத்திலேயே பொறித்தனர் என்பதை அவதானித்தல் வேண்டும். மேலும் அவர்கள் தமிழர்களுமல்லர். ஆனால் அவ்விடைக் காலத்திற் காணப்பட்ட வளர்ச்சி, வணிக மக்களின் ஆதரவுடன் தொடர்புற்றுக் கிடந்தது என்பதைக் கோவலனின் வரலாறு கூறும்.

சோழர் காலத்தில் நடனமும் நாடகமும் தெய்வம் பற்றிய கலைகளாக விளங்கிய துண் மையே. ஆனால் இவற்றை ஆடிய கலைஞர் களுக்கு மத நிறுவனத்தில் முக்கிய இடமிருக்க வில்லை. காணிகள் மானியமாக அளிக்கப்பட் டமை கூலி அடிப்படையிலே யன்றிச் சமூக அந்தஸ்து அடிப்படையிற் செய்யப்பட்டதன்று. தனக்களிக்கப்பட்ட காணியில் தன் பரம்பரை யினருக்கு உரிமை இருக்க வேண்டு மென்பதற் காகக் கோயிற் கோபுரத்திலிருந்து கீழே விழுந்த சதுரி மாணிக்கம் பற்றிக் குறிப்பிடும் சோழர் காலக் கோயிற் கல்வெட்டு உண்மை நிலையைப் புலப்படுத்துகின்றது.

பள்ளு, குறவஞ்சி

சோழ, பாண்டிய பேரரசுகளின் பின்னர் வந்த முஸ்லிம் ஆட்சிக் காலத்திலும் தெலுங்கர் ஆட்சிக்காலத்திலும் கோயிலுக்கு வெளியே நிறுத்தப்பட்ட தமிழர்களின் கூத்து முறைகளே, மதத்தைப் போற்றுவதற்கான இலக்கியங்களுக்கு உரு அளிப்பனவாகக் கிடக்கின்றன. பள்ளு குறவஞ்சி இலக்கியங்களுக்கும், தமிழ்நாட்டுச் சாதி வகுப்பு முறைக்குமுள்ள தொடர்பை மறத்தலாகாது.



மேனாட்டு ஆட்சி முறைகள் வருவதற்கு முன்னர் தமிழ்நாட்டின் கலையுருவங்களாகப் போற்றப்பட்டவை வடமொழிக் கோட்பாடுகளும் பிரதேச முறைகளும் இணைந்து வளர்ந்தத னடியாகத் தோன்றியவையே. கோயிற் சிற்பம், நடராஜ சிலை, சதிர் நடனம், காவியம் ஆகிய யாவுமே இவ்வுண்மையை விளக்குவன.

சாதி அடிப்படையால் கலைகள் வளரவில்லை

கலைஞர்களைச் சாதி அடிப்படைகொண்டு வகுத்ததால் கூட்டுக்கலைகள் வளர்வதற்கோ எவை நாட்டின் சின்னமாகச் சிறப்புறுவதற்கோ வாய்ப்பிருக்கவில்லை.

மேலும் சமுதாய ஏற்றத் தாழ்வுக் கோட்பாடு காரணமாகக் கீழ்நிலையில் உள்ளவர்களின் கலைகளைத் தூய்மையற்றவையாகக் கருதும் வழக்கமும் வளர்ந்தது.

ஆங்கில ஆட்சியின் பின்னர் நிலைமை மேலும் மோசமாயிற்று. ஆங்கில ஆட்சி நிறுவிய நிலவாட்சி முறைமை முன்னர் நிறுவிய சமுதாய ஏற்றத் தாழ்வுகள் தொடர்ந்து நிலவுவதற்கான வழியை ஏற்படுத்திற்று எனவே கீழ் நிலையில் வாழ்ந்தோர் நிலைமை மாறாக இருந்தது. ஆனால் மேனிலையிலிருந்தவர்கள் 'மேனாட்டு வழி' செல்லமுனைய அந்நிலையில் வாழ்ந்தோரின் குடும்ப அமைப்பும் வாழ்க்கை முறைகளும் மாறலாயின.

ஆங்கில ஆட்சி திணித்த ஆங்கிலக்கல்வி ஆங்கில ஆட்சியை அழிப்பதற்கு வழியமைத்தது. தேசியம் வளர்ந்தது. தேசியம் காரணமாக மேல் நிலையிலிருந்து புராதனக் கலைகள் புத்தூக்கம் பெற்றன. புதிய சமூக நிலைகளுக்கேற்ப அவை புனருத்தாரணம்செய்யப்பட்டன. சதிர் ஆட்டம் பரதநாட்டியமாகிப் பொதுக்கலையாயிற்று. கோயிற்கலை, வெளிநாட்டுத் தூதுவர்கள் முன்னிலையில் ஆடப்பட்டது. ஆனால் இவ்விழிப்பு தெருக்கூத்தையும், வில்லுப் பாட்டையும், லாவணியையும், கரகத்தையும் தலைசிறந்த கலைவடிவங்களாக்கவில்லை. அதாவது பிறநாட்டவர்கள் பார்த்து இந்தியப் பண்பாட்டைப் பற்றிப் பிரமிப்பு அடைவதற்கு ஏற்றவையாக இவை கருதப்படவில்லை.

இவ்விழிப்புணர்ச்சி நாடகத்துறையில் பழந்தமிழ் நாடக மரபுகளை மேல்நிலைக்குக் கொண்டு வராது விட்டது மாத்திரமல்லாது, ஆங்கிலம் பேசும் நகரவாசிகளான மத்தியத் தர வர்க்கத் தமிழரிடையே புதிய ஒரு நாடக முறையையும் ஏற்படுத்திற்று. அரங்கேற்ற முடியாத நாடகங்களைச் சிலர் எழுதினர். சிலர் ஷேக்ஸ்பியரைச் செகசிற்பியராக்கினர். தமது புதிய முயற்சிகளுக்குச் சம மத்தியத்தர வர்க்கத்தினரி டையே மதிப்புப் பெறுவதற்காகத் தமது நாடகங்களில் தப்பியொட்டிக்கிடந்த தமிழ் நாடக மரபுகளை ஒதுக்கினர்.

இதே வேளையில், கோயில்களிலிருந்து அகற்றப்பட்ட கலைஞர்களும் அவர்கள் வழி வந்தோரும், சம்பந்தப்பட்டோரும், பொதுமக்கள் நிலையில் பெரிதும் மதிக்கப்பட்ட மரபு வழிக் கதைகளை, பாட்டும் நடனமும் சேர, மேனாட்டு முறையினடியாகப் பிறந்து, பார்சிகளிடத்து "இந்தியப் பண்பு" பெற்று விளங்கிய அரங்க முறைப்படி, நாடகங்களாக நடித்தனர். தெருக்கூத்து மல்லாது, பூரண மேனாட்டு முறையுடையதாகவும் அல்லாது திரிசங்கு நிலைப்பட்டுக்கிடந்த இந்நாடக முறைமையில பாரம்பரிய இசையும், கதையும் இடம்பெற்றதால், இக்கலைவடிவம் மக்களிடையே செல்வாக்கைப் பெற்றது. இக்கலை வடிவத்தைச் செம்மைப் படுத்தினார் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். இந்நாடக மரபு ஆங்கிலம் கற்காத தமிழரிடையே பெருஞ் செல்வாக்கைப் பெற்றது. ஆனால் இது பொதுக் கலை வடிவமாகப் பரிணமிப்பதற்கு



வேண்டிய அதிகார உதவி கிடைக்கவில்லை.

திரைப்படம்

இந்தச் சூழ்நிலையிற்றான் தமிழ் நாட்டிற்குத் திரைப்படம் வந்து சேர்ந்தது. மேலே குறிப்பிட்ட கலைஞர்களை நடிகர்களாகக் கொண்டு வளர ஆரம்பித்தது. இனம் முழுவதுக்கும் பொதுவான நாடக மரபு ஒன்றைப் பெற்றிராத மக்களிடையே திரைப்படம் பொதுக்கலை வடிவமாக உருப்பெற்றது. தமிழ்நாட்டின் பரம்பரைச் சமுதாய வேறுபாடு களைப் புறங்கண்டு, தமிழ் மக்களின் கலைப் பெருமையை நிறுவியது திரைப்படமே. இப்பண்பை விளக்கும் முறையில் அதன் அமைப்பு இருந்தது.

முதலில் பாரம்பரியப் பொதுவான கதைகளைக் காட்டிய திரைப்படங்கள், சுதந்திரக் காலத்தின் பின்னர் அரசியற் கதைகளையும் சேர்த்துக் கொண்டன. சமூகப் பிரச்சினை களையும் அரசியற் பிரச்சினைகளையும் தனி மனிதப் பிரச்சினைகளாக்கிக் காட்டும் கதைகள் படம்பிடிக்கப்பட்டன. தமிழர் வரலாற்றில் முதற்றடவையாகப் படித்தோரும் படியாதோரும் விளங்கிக் கொள்ளத்தக்க (Typical) தமிழகக் கதாநாயகன் உருப்பெற்றான். தமிழ்மொழிக் கல்வி பெற்று வளர்ந்து, நகர்ப்புறங்களில் தொழிலின்றியும், கிராமப்புறங்களில் வாய்ப்பற்றும் கிடந்து தவித்த பல இளைஞருக்கு இப்புதுமரபே நாடக மரபாயிற்று. சினிமாவில் வந்த கதை வசனத்தைக் கொண்டே நாடகங்கள் அமைத்தனர். கதை முதல் காட்சியமைப்பு வரை நாடகம் திரைப்படத்தைப் பின்பற்றிற்று. திரைப்படத்தால் ஏற்பட்ட இந் நாடகத் துறை ஊக்கம் திரைப்பட நடிகர்கள் பலரை நாடகக் குழுக்கள் நிறுவச் செய்தது.

இன்றுள்ள தமிழ் நாடகம், தமிழ் மக்களின் பாரம்பரிய நாடக அமைப்பினின்றும் மாறுபட்டதாகவும் மேனாட்டு மரபினின்றும் மாறுபட்டதாகவும் காணப்படுகின்றது. இந்நிலை தவிர்க்க முடியாத காரணங்களால் ஏற்பட்டது என்பதை மறத்தலாகாது.

முன்னேறுவது பற்றிய சிந்தனைகள்

இந்நிலையில் தமிழ் நாடகம் முன்னேற வேண்டிய வழிவகைகள் பற்றிச் சிந்தனைகள் தோன்றுவது இயல்பே.

தமிழ் மக்கள் தனியொரு இனமாக வளருவதற்கான சூழ்நிலைகள் அதிகம் தென்பட கூட்டுக்கலை வடிவமான நாடகம் ஆக்க இலக்கியக் கர்த்தர்களின் கவனத்தைப் பெறுவது இயல்பே.

தமிழ்நாட்டில் இன்று நாடகத் துறையில் உள்ள பிரச்சினை நாடகத்தைத் தமிழ் மக்கள் யாவரினதும் பொதுக்கலை வடிவமாக்கும் பிரச்சினைதான். திரைப்படத்தைச் சாராது தனக்கென ஒரு வழியில் (உருவில்) நாடகம் வளர வேண்டுமென்பதுதான் பலருடைய அவா.

திரைபட நெறிசாராத வளர்ச்சிக்கான சாத்தியக் கூறுகள் இரண்டு உள்ளன. ஒன்று, மேனாட்டு நாடக மரபை முற்றிலும் பின்பற்றுதல், மற்றது தமிழரின் புராதன நாடக உருவமான தெருக்கூத்து உத்தியைப் பயன்படுத்தல்.

மேனாட்டு நாடக மரபை நன்கு அறிந்து அதனை விளங்கிக்கொள்ளக் கூடியவர்கள் மேனாட்டு மொழியறிவுள்ள நகரவாசிகளே. இம்மரபு தமிழ் நாட்டுக் கிராம வாசிகளுக்குப் பூரண ஈடுபாட்டைக் கொடுக்காது.

இன்னும், மேனாட்டில் இன்று நிலவும் நாடக மரபு ஏறத்தாழ 2400 வருடகால வளர்ச்சியின் முடிவு. அவர்கள் நாடகம் மரபில் இன்றும் இசை



நாடகத்துக்கும் (Opera) நாட்டிய நாடகத்துக்கும் (ஷயட்டயல) முக்கிய இடமுண்டு. நாம் மேனாட்டு நாடகம் என்று கொள்வது அவர்களது நாடக மரபின் ஒர அம்சமே. இவ்வுண்மையை மறந்துவிடலாகாது.

தெருக்கூத்து முறை எத்துணை பயன்படும்?

தெருக்கூத்து என்று நினைத்தவுடனேயே முகஞ் சுளித்தால், அவ்வாறு செய்பவர் பேராசிரியர் சிறிநிவாஸ் கூறும் 'சமஸ்கிருத நெறிப் படுகை' யின் தலைசிறந்த உதாரணமாகி விடுகிறார்.

தற்காலத் தேவைகட்கியையப் பரத நாட்டியத்திலும், வில்லுப் பாட்டிலும், கதாகாலட்சேபத்திலும் மாற்றங்கள் ஏற்படுத்தியது போன்று தெருக்கூத்து மரபில் மாற்றங்கள் செய்ய முடியாதா?

தமிழ்க்கலை வளர்ச்சி பற்றிச் சிந்திக்கும் பொழுது நகரவாசிகளைப் பற்றி மட்டும் சிந்திப்பது வரலாற்று நெறிக்கும் சனநாயகப் பண்புக்கும் விரோதமான செயலாகும்.

ஈழத்திற் சிங்கள மக்கள் சிங்கள நாடகத்தின் உருவத்தைப் பழைய கூத்து மரபுப்படிதான் செப்பம் செய்துள்ளர். கைத்தொழில் துறையில் மேற்கு நாடுகளைத் தோற்கடிக்கும் யப்பான், "நோஷ்ஒ" "கபுக்கி" முறைகளைக் கைவிடவில்லை. அம்முறைகள் பற்றிய பொருளைக் கையாள்வதற்குத் தடைசெய்யும் நிலையில் அவற்றை வைத்திருக்கவுமில்லை. தாகூர் வங்காள நாடகத்திற்கு மரபுவழி வரும் உருவும் புதுப்பொருளும் வழங்கினார்.



கூத்தை மறந்து நாடகத்தை வளர்க்க முடியாது

திரைப்படங்களைக் குறை கூறுவதனாலும், திரைப்பட நெறியைப் பின்பற்றுவதனாலும் தமிழ் நாடகத்துக்கான தனியுருவம் வளராது பாரம்பரியத்துக்கு மதிப்பும் புதுமைக்கு இடமும் கொடுப்பவர்களே மாற்றத்தை ஏற்படுத்த முடியும். கூத்தை மறந்தும் மறைத்தும் தமிழில் நாடகத்தை வளர்த்துவிட முடியாது. தமிழ்த் திரைப்படங்களின் வளர்ச்சியே இவ்வுண்மையை உணர்த்துகின்றது.

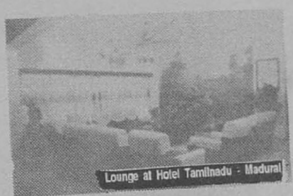
சென்னையை முதலாகக் கொண்டு தமிழ்க் கலைகளுக்கு உதவியும் பொருளும் கொடுப்பதை விட்டு, தமிழ்நாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டு சென்னையிலும், பிற நகரங்களிலும் தமிழ்க் கலைகளை வழிப்படுத்தி உருப்படுத்துதல் வேண்டும்.





Discover Tamil Nadu through Tamil Nadu Tourism







To get away from the heat and dust, come to the renowned hill stations of Tamilnadu - Ooty, Kodaikanal, Yercaud and Elagiri.

Where the complete holiday experience awaits you : picturesque locations, panoramic views, beautiful lakes, incomparable parks, excellent avenues to participate in adventure tourism activities (boating & trekking, hang-gliding etc.).

TAMIL NADU TOURISM DEVELOPMENT CORPORATION (T.T.D.C.) serves tourists with warmth and hospitable personnel at Hotel Tamil Nadu located at all major touristically important destinations. TTDC provides holiday goers with a range of suitable accommodation choices, conducted / package tours, boating facilities at very reassuring prices.

Don't miss the gala Summer Festival in May at Ooty, Kodaikanal, Yercaud and Elagiri.

For your travel needs (travel planning, accommodation and conducted tours), please contact the respective Manager, Hotel Tamil Nadu or Tourist Officer of the Department of Tourism or the TTDC's Sales Counter at :

tamil nadu tourism
DEVELOPMENT CORPORATION LTD.
143 Anna Salai, Madras - 600 002. Ph.: 830390,
830498 Fax: 044-830380 Tlx.: 041-7758

TAMILNADU - SPLENDOUR OF INDIA


இந்தியன் ஓவர்சீஸ் வங்கியின் பல முன்னோடித் திட்டங்கள்!
அத்தனையும் வாடிக்கையாளர்மீது அக்கறையும் ஈடுபாடும் கொண்ட ஐஓபியின் திட்டங்கள்!
இதோ, உங்களுக்காக இரண்டு புதிய திட்டங்கள்!
வெளிநாட்டு இந்தியருக்கும் அவர் உறவினர்களுக்கும் ஓர் இனிப்பான செய்தி!
ஐ.ஓ.பி-யின் 'வீட்டுக்கடன்' திட்டம்
(Home Loan Scheme)
IOB's "HOME LOAN" SCHEME
இந்தியாவில் இருக்கிற, அயல் நாட்டு இந்தியரின் உறவினர்களின் தேவை-களைப் பூர்த்தி செய்கிற வகையில் வீட்டு மனை வாங்க, வீடுகட்டிட, கட்டிய வீட்டைப் புதுப்பிக்க அல்லது பழுதுபார்க்க எளிதான, சமமான மாதாந்திர தவணைகளில் திரும்பச் செலுத்தும் வகையில் ரு.10 லட்சம் வரை கடன் உதவி வழங்கப்படும்.
ஐ.ஓ.பி.-யின் 'உரிய காலக் கடன்' திட்டம்
(On-time Money Scheme)
IOB's "ON-TIME MONEY" SCHEME
இந்தியாவில் இருக்கிற, அயல்நாட்டு இந்தியரின் உறவினர்களுக்கு அயல்நாட்டிலிருந்து பணம் வருவதில் தாமதம் ஏற்பட்டால், உங்களது அவசரத்தேவைகளை பூர்த்தி செய்ய உடனடியாக கடன் உதவி வழங்கப்படும்.
வளம்பெற வாழ்த்தி வரவேற்கிறது ஐஓபி.
இந்தியன் ஓவர்ஸீஸ் பாங்க்
உங்கள் வளர்ச்சிக்கோர் உத்தம நண்பன்.
மத்திய அலுவலகம்: 763, அண்ணாசாலை, சென்னை: 600 002
இந்தியாவிலும் அயல்நாடுகளிலும் 1,400-க்கும் மேலான அலுவலகங்களைக் கொண்டுள்ளது.
MAC/1737A
வெளிநாட்டு இந்தியர்கள் மற்றும் அவர்கள் குடும்பத்தாரின் நலன் காப்போர் நாங்கள்.

வண்ணச்சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகள்



தி.செ.முருகதாச ஐயா

தோற்றம்: செந்தமிழ் நாட்டின் முகம் போல்வது தென்னாடாகிய பாண்டி நாடு. அதன் திலகம் ஒப்பது திருநெல்வேலி. அதன்கண் விளங்கும் பல்வகை மரபினருள் சைவ வேளாண் குலத்தினரானவர், செந்தினாயகம் பிள்ளை. அவர், அத்தலத்தின் கடவுளான நெல்லையப்பரது பாகங் கொண்ட காந்தியம்மை மீது பேரன்புடையவர்; இல் வாழ்வை மேற்கொண்டவர். மகப்பேறின்மை கருதி ஒன்றன் பின் ஒன்றாக மூன்று மண மெய்தியும், மகவின்றி வருந்தினர். அம்மையின் திருவாக்கின் மூலம் நான்காம் மனைவியின்பால் *(1839ல்)* தோன்றியவர் சுவாமிகள். தெய்வீகம் காரணமாக, சங்கரலிங்கமென்ற பெயரிடப்பெற்று வளர்ந்தனர். விநாயகர் மந்திரம், இலக்குமி மந்திரம் உபதேசிக்கப்பெற்றுப் பின் முருகப் பெருமானது ஆறெழுத்து மந்திரமும் உபதேசிக்கப் பெற்று, முறையே வேல் வழிபாடு முதலியன செய்து வந்தனர்.

பாடலியற்றல்: இதன் பயனாக எட்டாவது வயது முடிந்த பின், சுரண்டையென்ற ஊரில், பூமி காத்தாள் என்ற அம்மன் கோயிலில் நடந்த வழிபாட்டின் சமயம் இவருக்கு முதற்பாடல் உதயமாயிற்று. கண்ட யாவரும் இவரைப் பாராட்டினர். அது முதல் பனை ஒலை ஏட்டில் எழுத்தாணி யினால் பாட்டெழுதிக் கொண்டிருப்பர். திருஞானசம்பந்தர் மூன்று வயதில் தேவாரப் பாடல்கள் பாடினர். மெய்கண்ட தேவர் இரண்டு வயதில் சிவஞானபோதம் இயற்றினர். இவர் எட்டரை வயதிற் பாடினர். ஞானிகட்கு வயது உடலின் அளவைப் பொறுத்ததல்ல, முன்னைய தவம் காரணமாகும்.

சமரச ஞானம்: சூரியன், சிவன், சக்தி, கணபதி திருமால், முருகன் என்ற ஆறு கடவுளரையும், பொதுவான பரம் பொருளையும் குறிப்பிட்டுப் பாடிய பாடல்கள் பல் லாயிரமாகும். தெய்வம் ஒன்றேயாம். அன்பர்கள் மன விருப்புக் கேற்பப் பலவித வடிவு கொண்டு முன்னின்றருளும், பொன் ஒன்றே பல திறப்பட்ட அணிவகையானாற் போலவும், மண் ஒன்று பலவிதப் பாண்டமாவது போலவும் என்ற கருத்துக் கொண்டு பலபடப் பாடிய பாடல்கள் பல ஆயிரமாகும். பசுவின் நிறம் பல ஆயினும் பாலின் நிறம் ஒன்றே யெனத் தெளிவது போலாகும். 'ஒன்றதே பேரூர், வழி அதற்கு ஆறுள' என்ற திருமந்திரமும் இதை வலி றுத்துவதாம்.

வைராக்கியம்: முருகப் பெருமான் சுவாமிகள் மனவெளியிற் காட்சி வழங்கினர். திருவருள் பெற்று உலகிற் சீவகொலை, மாமிச உணவு என்ற இரண்டையும் அறவே நீக்குதல் வேண்டும், அதற்கான அருட்பேற்றைப்பெற முருகனைக் கண்முன் காண வேண்டும். அப்பேறு பெற்றாலன்றி மீண்டும் வருவதில்லை. மலையிலேறி உருண்டு அவன் முன் உயிர் விடுவேன் என்ற தீரத்துடன், பாண்டி நாட்டுச் செங்கோட்டைப் பக்கமுள்ள முருகன் தலமான திருமலை மீதேறிக் காட்சி தர முருகனை வேண்டினர். முன் வராமை கண்டு பூமி நோக்கி உருண்டனர். உடலில் ஊறு ஒன்றும் நேரவில்லை. ஆனால், இடது தோளில் மட்டும் ஒரு காயமேற்பட்டது. வள்ளி நாயகியார் மனவெளியில் தோன்றித் திருநீறிட்டு ஆற்றினள். பின், வள்ளியூரில் முருகன் திருமுன் வைத்துக் கல்லாடை பூண்டனர். இல்லற வாழ்வை வெறுத்தனர். இவர் பாடிய பாடல்கள் யாவும் தான் பாடியதாக முருகன் கூறினர். இவர் ஒரு கருவியாயும், அதை இயக்குபவன் தானும் என்ற கருத்து. இக்கருத்தினை, சுவாமிகள் தம் பாடலிற் பல இடத்துக் கூறுகின்றனர். திருஞானசம்பந்தர், எனதுரை தனதுரையாக என்று இலம்பையங்கோட்டூர் தேவாரப்



பாடலிற் கூறுவது போலாகும். இவர் எழுத்தாணியை முருகன் சர்வசாதாரணி யென்று கூறினர். எவ்விதப் பாக்களையும் எளிதில் எழுதுவதுபற்றி முருகன் சுவாமிகள் எழுத்தாணிக்குப் பெயர் கூறினர். எழுத் தாணிக்கும் முருகனுக்கும் சுதந்த்ரமேயன்றி, சுவாமிகள் அவற்றை எழுது மளவில் இயங்கினர் என்பது அருளின் சிறப்பு.

பாடலின் வகை: அழுக்காறு காரணமாகப் புலவர், மாந்திரீகர் இவரை எதிர்த்து வாதிட்டனர். திருவருளால் எவற்றையும் எளிதில் வென்றனர். திருச்செந்தூர் முருகன் திருவாணைப்படி பதினாறு வகைப் பிரபந்தங்களும், திருவரங்கத்துப் பெருமாளை ஆயிரம் பாடலிலும், தில்லை நடராசப் பெருமானை ஆயிரம் பாடலிலும், பழனித் தண்டபாணிக் கடவுளை ஆயிரம் பாடலிலும், பொதுவான பரம்பொருளை ஆயிரம் பாடலிலும் பாடித் துதித்தனர். ஏழாயிரப் பிரபந்தம் என்பது இதுபோன்ற தொகைப் பனுவல். மேற்கூறிய ஆறு சமயமும், அதீதமான பரமுமாகிய ஏழையும் குறித்து வரிசைப்பட அடுக் கடுக்காகப் பாடப்பட்டதே ஏழாயிரப் பிரபந்தமாகும்.

இலக்கண நூல்: எழுத்து, சொல், பொருள், யாப்பு, அணி என்ற ஐந்தையும் கற்றுப் புலமை பெற்றவர்கள், பெற்ற அப் புலமையைப்பயன்படுத்துவதன் இலக் கணத்தைக் கூறுவதே ஆறாவதான புலமையிலக்கணம். இதன் விவரம் அறியாதவர் ஏதேதோ பேசுவர். வண்ணம் என்பது சந்தங்களாலான பெரும்பாட்டு. பட்டினத்தார் பாடிய உடற்கூற்று வண்ணம் இத்தகையது. அத்தகைய வண்ணப் பாடல் பல பாடினர். ஆகவே, வண்ணச் சரபம் என்றனர் உலகர். அதன் இலக்கணமும் சுவாமிகள் தான் பாடியுள்ளனர். வேறு இதுவரை யாரும் பாடியதேயில்லை. இதுபோல, ஒலியலந்தாதி என்பதொன்று பாடினர். அது அறுபத்து நான்கு கலையுள்ள சந்தப்பாடல் 30 உள்ளதாய், அந்தாதித் தொடராய்ப் பாடுவது. அதுவும் இதுவரை யாரும் பாடியதில்லை.

நீரோட்டம் என்பது உதடுகள் ஒட்டுதல் குவிதலின்றிப் பாடப் படுவது. மேற்படி பெயரில் அக்குற்றமிருப்பதால், இவர், இதழ் அகல் அந்தாதி எனப் பெயரிட்டு, தில்லை, நெல்லை, அரங்கம், சென்னை முதலிய தலக்குறிப்புடனும், பொதுவாயும் பாடி யுள்ளார். எவ்விதப் பாடலாயினும் அதற்கென வருந்திச் சிந்திப்பதில்லை. முருகன் திருவருளைச் சிந்தித்து ஏடும் எழுத்தாணியும் எடுத்தெழு துவர். இவர் எண்ணியதைவிட, அரிய கருத்தும் நயமுமாகப் பாடல் களமையும். இதையும் சுவாமிகள் பல இடங்களிற் கூறியிருக்கின்றனர். இரண் டொன்று இங்குக் குறிப்பிட்டுள்ளது கொண்டு காண்க.

> "வந்தபடி பாடுகின்ற-என்றனது பாடலின்கண்
> வன்பிழையே தேனும் ஒன்றில் - உனதேயாம் "

என்றும்,

> "என்மனதில் ஒன்றெண்ண என்கை மற்றொரு
> வண்ணம்
> எழுதிடும் இயற்கை கண்டும் "

என்றும்,

> "என் பாடலேயென யான்பாடும் பாடல்கள்
> யாவையும்சேய்
> தன்பாடலே யெனச் சாற்றுகின்றான"

என்றும் வருபவற்றால் அறியலாம்.

தமிழின் உயர்வு கூறல்: தமிழ் மொழியே உயர்வென்று ஒரு நூறு பாடல்கள் கூறினர். ஒரு சமயம், வாதம் செய்த இருவரிடம் வெற்றி பெற்றுப் பாடியதாகும். தமிழ் மொழிக்கு உயர்



மொழி தரணியில் உளதெனில், வெகுளி யற்றிருப்போன் வெறும் புலவோனே என்பர் வேறு ஒரு நூலில். இவரது தியான செப வழிபாட்டுக்கு இடையூறாகப் புதுப்புதுப் பாட்டுகள் வந்து கொண்டிருக்கும். உபாசனைக்கு இடையூறாகப் பாடல் வருகிறது. சுவாமிகள் இதனால் மனம் வருந்தினர். தமிழ்க்கவிகள் உதிக்கும் வம்பு சகிக்கிலேனே என்று பதிகமே பாடி விட்டார். புலவர் பலர் பாட வாக்கு வரவில்லையென்று துன்புறுவர். இவர் நிலையிப்படி.

வடலூரடிகள் சந்திப்பு: சுவாமிகள் காலத்தில் திருநெல்வேலியிலும், பிற இடங்களிலும், பல புலவர்கள், தவசிகள், வள்ளல்கள் இருந்தனர். இவருடன் தொடர்பு கொண்டிருந்தனர்; இவரது பாடலுக்கு இணங்கி உதவி செய்தனர். இவராற் சிறப்பித்துப் பாடப் பெற்றவர்கள் பலர். இவரைப் புகழ்ந்து பாடியவர்களும் பலராவர். அவருள் வடலூர் இராமலிங்க அடிகள், இவரது கருத்துக்கு ஒத்த மனப்பண்புள்ளவர். அவருடன் மூன்று தடவை கண்டு பேசி, கவிகளின் நாமங்களை இருவரும் பாடிக் கலந்து நட்புறவு கொண்டிருந்தனர். அக்கால் அவர் திருவுரு மறைந்த செய்தி கேட்டு வருந்தினர். மனவெளியில் சிவபிரான் தோன்றி அவர் எழுந்து வரும்படி பாடுக என்றனர். இரு பதிகம் பாடினர். ஒன்று அநுபவப் பதிகம். மற்றொன்று, வினாப்பதிகம். அவரது உள்ள நிலையை ஒவ்வொரு பாடலிலும் பாடி யிரங்கினர். அவர் பாட்டுக்களை இரவிலும் எழுதுவர். வண்டுகள் விளக்கொளிக்காக வந்து எண்ணெய், நெருப்புச் சுடரில் விழும், இறக்கும். அதுசமயம் இதன் இறப்பை என்முன் வினைத்தனையே இறைவா! என்று அழுவாராம். மிளகை நேர் ஒரு சிறிய வண்டெழுந்து விளக்கில் வீழினும் விழிப்புனல் சிந்தி-இளகும் நெஞ்சகம் பெறும் வடலூரான் இரக்கமே வடிவாம் வடலூரான் என்றெல்லாம் கூறி-'இன்னும் ஏன் எழுந்திடப் புரிந்திலையே' என்று வினாவினர்.

வாழை நறுங்கனியினைப் பாகினிற் குழைத்தாங்கு இனித்த செஞ்சொல் வனைந்து போற்றும்-ஏழையன்பன் என்று ஒரு சமயம் இவர் பாடலின் நயத்தைப் பாராட்டினர். தனக்கென எப்பயனையும் கருதாமல் உலக நன்மையே வேண்டியது பற்றி ஏழையன்பன் என்று கூறியதறிக. இப்படிப் பல பாடல்களில் வடலூரடிகளைக் கூறி அநுதாபப்படுவார் சுவாமிகள்.

சங்கரதாஸ் அடிகள் தொடர்பு: அம்முறையிற் றொடர்பு கொண்ட பல பேரன்பர்களில் ஒருவராக-தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நட்புறவு கொண்டனர். இவர் முருகதாசர். அவர் சங்கரதாசர். அவரது நாடகத் தமிழின் இனிமை கண்டு ஒரு வெண்பாவிற் புகழ்ந்து கூறியுள்ளனர் சுவாமிகள். தண்டபாணி சுவாமிகள், முத்தமிழும் பாடுதல் வேண்டும் என்ற கருத்துக்கொண்டு முசுகுந்த நாடகம் என்ற பெயரில், முருகனது வரலாற்றுடன் இணைந்த-முசுகுந்தன் வரலாற்றினை நாடக பாணியில் இயற்றினர். அதையும் முருகப் பெருமான் பாடும்படி சொன்ன மொழி கொண்டு பாடினர். இவ்விவரம் அதன் முகப்பிற் கூறுகின்றார்.

'கந்தன் வந்து முசுகுந்தன் கதையை ஒரு
நாடகமாய்ச்
செந்தமிழாற் பாடென்று செப்பியதாற்
சொல்கின்றேன்
சந்தம் இசை தாளம் நயம் தவறாமற்
காத்தருளும்
தந்தம் ஒன்று காட்டும் எழில் தந்தி முகன்
தாளினையே'

என்றும்,

'காரணப்பட்டூரில் வளர் கந்தசாமித்



தொழும்பன்கழ லென்றேற்பச்,
சிரணவுங் குமாரபுரிச் சண்முகமா முனி யும்
அன்பிற் செப்பென்றோதத்,
தாரணவுந் தடம்புயத்து முகருந்தன்
சரித்திரத்தைச் சலதி சூழும்
பாரணங்கின் முகம்போலும் புலவர்
வியந்திட விரித்துப்பகர்கின் றேனே.'

என்றும் பாடியறிவிக்கின்றார் சுவாமிகள்.

திருவருட்பேறு: இப்படிப் பல அருளாடலும், தமிழ்ப் பாடலும் இயற்றிய வண்ணச்சரபம் அருள்மிகு தண்டபாணி சுவாமிகள் இறுதியில் விழுப்புரத்தையடுத்த திருவாமாத்தூர்ச் சிவதலத்தில் எல்லை தாண்டா நியதியுடன் பத்தாண்டுகள் தங்கித் தவமியற்றினர். தமது ஐம்பத்தொன்பதாவது வயதில்(1898இல்) திருவருட்பேறு பெற்றனர். அவ்விடத்தில் தண்டபாணி ஆலயமும், பல மண்டபமும், வேறு உற்சவ மூர்த்திகளும் நிறுவப் பெற்றிருக்கின்றன. நாள் வழிபாடு, சிறப்பு வழிபாடுகளும் நடைபெறுகின்றன. சுவாமிகள் பாடி எழுதப் பெற்ற ஏட்டுச் சுவடிகளும் அம்மடத்திற் பரிபாலிக் கப்பட்டுள்ளன. சுவாமிகளின் சந்ததியார் பூசை வழிபாடு முதலியன புரிந்து வருகின்றனர். சுவாமிகள் திருவுரு மறைந்து, அறுபத்தேழு ஆண்டுகள் நிறைவாயின. ஆனிமாதம் திருவோணத்தில் ஐக்கியமுற்றனர்.

முடிவுரை: சுவாமிகள் வரலாறு மிகுதியுமுண்டு. தவத்திரு.சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மலர் வெளியீட்டில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மீது அன்பும் பாராட்டும் கொண்டு தண்டபாணி சுவாமிகள் பாடியுள்ள பாடலை விளக்கு முறையில் சிறிது வரலாறு குறிக்கப் பெற்றது. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது குரு பூசை, மலர் வெளியீடு முதலியவற்றைப் பெரிதும் அன்புடன் செய்து வருகின்ற உயர்திரு டி.கே.சண்முகம், துணைவர், பகவதி முதலிய பேரன்பர்கள் சமயத்துக்கும் தமிழுக்கும் செய்து வரும் தொண்டு, நாடகங்களை உருவாக்கி நடத்தி வரும் சிறப்பு, தமிழ் நாடேயன்றிப் பிற நாட்டவரும் பாராட்டுவது உலகிற் பலரும் அறிந்த ஒன்று. தமிழ்ப் புலமையும் தவ ஒழுக்கமும், தெய்வ அருளும் பெற்ற வண்ணச்சரபம் அருள்மிகு தண்டபாணி சுவாமிகளையும் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளையும் இணைத்துப் போற்றும் பண்பு டி.கே.எஸ்.சகோதரர்கட்குத் தனிச் சிறப்பான பெருமை தருவதாகும். டி.கே.எஸ். அவர்களும் பகவதி அவர்களும் தண்டபாணி சுவாமிகள் விழா சென்னையில் நடக்கின்ற சமயங்களில் சிறந்த பணியாற்றிச் சிறப்பிச் வருகின்றனர். இவர்கட்கு எல்லா நலமு இனி தெய்தும் படித் திருவருவ வேண்டுகிறேன்.

தவத்திரு. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளைப் பற்றி தண்டபாணி சுவாமிகள் பாடிய ஒரு கவி மட்டும் மேற்படி தனிப்பாடல்களில் குறிக்கப்பட்டிருந்தன. அதைக் கீழே காட்டியிருக்கிறேன்.

தனிப்பாடல் வெண்பா

"என்னன்புக் கேற்றோன் இசைநாட
கப்புலமை
தன்னிலுயர் சங்கரதா சப்புலவன்-வன்னமலி
கண்பாவு தோகைமயிற் கந்தனரு
விற்சிறந்தோன்
வண்பா வலர்கண் மணி."

இவர்போற் பலர் இருந்திருக்கின்றனர். அவர்கள், ஞானசித்த சாமி, சண்முக சாமி சோழவந்தான் கந்தசாமி ஆகியோராவர்.

தலைமைப் பேருரையும் நிறைவுரையும்

- சர். ஆர்.கே. சண்முகம்

நண்பர்களே! நகரசபைத் தலைவர் அவர்களே! அங்கத்தினர்களே!

நாடகக்கலை அபிவிருத்தி மகாநாட்டுக்குத் தலைமைவகிக்க வந்த எனக்கு, ஈரோடு நகரசபையின் சார்பாக ஒரு வரவேற்புப் பத்திரம் வாசித்தளித்ததை நான் மகிழ்ச்சியுடன் பெற்றுக் கொண்டேன். காரணம், இது என்னைக் கௌரவப்படுத்துவது என்பதற்காக அல்ல. நாடகக்கலை அபிவிருத்தியிலே நகரசபைகள் அக்கரை எடுத்துக்கொள்ள வேண்டியது மிகப் பொருத்தமானதாகும். நாடகக்கலை மாநாட்டுத் தலைவரைப் பாராட்டுவது மிகவும் பொருத்தம் என்று கூறுவேன். நமது நாட்டிலே நாடகக்காரர் களைக் கூத்தாடிகள் என்று கேலியாகப் பேசுகிறார்கள். மேனாடுகளிலே, அவர்களைப் பாராட்டுகிறார்கள். நகரசபைகள் நாடகக் கலைக்காக உதவி செய்கின்றன. மேனாடுகளிலே காணப்படும் பெரிய தியேட்டர்கள் நகரசபை களுக்குச் சொந்தமானவைகளே. பாரிஸ் பட்டணத்தில் உள்ள பெரிய அருமையான நாடகக் கொட்டகை; அந்த ஊர் நகரசபையின் சொந்தக் கட்டிடம். அதுபோலவே மேனாடுகளிலே மற்ற இடங்களிலும் விலை உயர்ந்த நாடகக் கொட்டகைகள், நாட்டிய சாலைகள் எல்லாம் நகரசபைகளுக்குச் சொந்தம். இனி இங்கும் நகரசபைகள் நாடகக் கலைக்கு ஆதரவு தருமென்று நம்புகிறேன்.

நாடகக்கலை என்பது நமது தமிழ்நாட்டிலே பழமையானது. இரண்டாயிரம் ஆண்டுகட்கு முன்பும் இருந்தது. ஆனால், இன்று சிலர் 'நாடகம்' என்ற சொல்கூடத் தமிழல்ல! சமஸ்கிருதம் என்று கருதுகிறார்கள். சமஸ்கிருதம் என்றாலே செம்மைப் படுத்தப்பட்ட மொழி என்றுதான் பொருள். ஆரியர்கள் இங்கு வரும்போது சமஸ்கிருதத்தை வளமான ஒரு பாஷையாகக் கொண்டு வரவில்லை. இங்கு வந்து தமிழ் மொழியிடமும், தமிழ்க் கலையிடமும் பல கருத்துக்களைப் பெற்றுத் தங்கள் மொழியை வளர்த்துக் கொண்டனர். அப்படிச் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட மொழியே சமஸ்கிருதம் என்பது. சிலர் எதைப் பார்த்தாலும் இது சமஸ்கிருதத்திலிருந்து வந்தது. இது ஆரியக்கலை, என்று கூறித் தமிழருக்கு இழிவு தேடுகிறார்கள். நாடகம் என்ற சொல், நடை என்ற தமிழ்ச் சொல்லின் கருத்தைக் கொண்டது. 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு இயற்றப்பட்ட சிலப்பதிகாரத்திலே நாடகக் கலை இருக்கிறது. பழங்காலத்திலே நாடகங்களை மூன்று வகையாகப் பிரித்திருந்தனர். ஒன்று பக்தி ரசமான புராணக் கதைகள். இவைகளைக் கோயில்களிலே நடத்தி வந்தார்கள். மற்றொன்று வீரர் கதை. இது அரசர்கள் முன்னிலையில் மாளிகைகளிலே நடிக்கப்பட்டன. மூன்றாவது அறிவு வளர்ச்சிக் கதைகள். இவைகளை மக்கள் முன்பு நடத்தி வந்தார்கள். இப்போதோ நாடகங்கள் யாவும் வெறும் புராணக்கதைகளாக உள்ளன. நாரதர் வந்து வந்து போகாத நாடகமே காணோம். அவைகளைப் பார்க்கும் போது கஷ்டமாகத்தான் இருக்கிறது. பதிய கருத்துள்ள சீர்திருத்த நாடகங்கள் நடத்த வேண்டும். புராணங்களிலே புளுகுகள் உள்ளன. இராமாயணம், பெரிய புராணம், பாரதம் போன்றவைகள், புராணப் புளுகுகள் என்பதிலே சந்தேகமில்லை. இதைவிட அதிகமான புளுகுகள் ஆங்கிலத்தில் இலியட்டிலும், ஒடிசியிலும் உள்ளன. நான் மக்களிடையே உள்ள மூடப்பழக்க வழக்கங்கள் போக வேண்டும் என்று முன்பெல்லாம் பேசிவந்தவன்தான். இப்போதும், எனக்கு அதுதான் கருத்து. ஆனால் இந்தப் புராணங்களிலே, கலையழகும் இருக்கிறது. சிலர் இப்புராணங்களைக் கொளுத்தி விட வேண்டுமென்று கூறுகிறார்கள். இவைகளைக் கொளுத்தி விட்டால் மக்களிடையே உள்ள மூடப் பழக்க வழக்கங்கள் போய்விடுமா! போய் விடுவதானால் விறகுப் பஞ்சமுள்ள இந்த நாட்களிலேயே அவைகளைக் கொளுத்திக் கூட



விடலாம். மக்களிடையே இந்த மூடப்பழக்க வழக்கங்கள் ஒழியும்படியான அறிவை உண்டாக்க வேண்டும். படையெடுப்பின் போது ஒரு அரசன், படிப்பகம் ஒன்றைக் கொளுத்தினானாம். "கொரானில் இருக்கும் உண்மைகளே உலகுக்குப் போதும். ஆகவே வேறு புத்தகங்கள் வேண்டாம். படிப்பகம் தேவையில்லை. இந்தப் படிப்பகத்திலே உள்ள புத்தகங்களிலே காணப்படும் "சகல ஞானமும், கொரான் ஒன்றிலே உண்டு; ஆகவே வேறு நூல் தேவையில்லை கொரானுக்கு மாறுபாடான கருத்துகள் இந்தப் புத்தகத்திலே இருக்குமானால் இவை இருக்கக் கூடாது" என்று சொன்னானாம். அதைப்போலப் பழம் நூல்களைக் கொளுத்திவிட்டால், பிறகு நமக்கென என்ன நூல் இருக்கும்? இந்த நூல்களைப் பற்றிக் கவனிக்கும் போது அந்தக் காலத்துக் கருத்தைக் கவனிக்க வேண்டும். சிலப்பதிகாரத்தின் சுவையை உணர வேண்டுமானால், அது எழுதப்பட்ட காலமாகிய 2000 ஆண்டு களுக்கு முன்பிருந்த கண்ணோடும் மனத்தோடும் பார்த்தால்தான் சுவை தெரியும். அறிவு ஒன்று மட்டும் போதும் என்றிருக்க முடியாது. உள்ளத்திலே வேறு உணர்ச்சிகளும் வேண்டி இருக்கிறது. 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு இயற்றப்பட்ட சிலப்பதிகாரத்திலே அரங்கேற்று காதையிலே நாடக மேடையின் அமைப்புக்கூடச் சரியாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இத்தனைக் கோல் நீளத்தில் இத்தனைக்கோல் அகலத்தில் இவ்வளவு உயரமுள்ளதாக நடன மேடை இருக்க வேண்டுமென்று அதிலே சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. கோல் என்றால் என்ன? என்று நான் மலையாள நாட்டினரைக் கேட்டேன். அவர்கள் அந்த அளவைக் கூறினார்கள். இன்னும், அவர்களின் நில அளவு முறையிலே கோல் கணக்கேதான் இருக்கிறது. பழம்காலத்திலேயே நாடகக்கலை இங்கு இருந்திருக்கிறது நாட்டியத்தை நாம் இன்று பரதநாட்டியம் என்று கூறுகிறோம். நாட்டியக் கலையே பரதன் என்பவர் எழுதி நூலை ஆதாரமாகக் கொண்டது என்று சிலர் கூறுகின்றனர். பிறகு நான் யோசித்தேன். தமிழ் நாட்டிலே நாட்டியத்துக்குப் பரத நாட்டியம் என்று பெயர் வருவானேன்? தமிழருக்கு என்று நடன நூல் இருந்ததில்லையா என்று யோசித்தேன். 'பரதம் என்ற சொல் எப்போது வந்தது என்று ஆராய்ந்தேன். சுமார் இருபத்தைந்து வருடங்களாகத் தான் இந்தப் பரத நாட்டியம் என்ற சொல் வழங்குகிறது. சென்னையிலே மியூசிக் அகாடமி போன்றவைகள் தோன்றிய பிறகே, பரத நாட்டியம் என்ற பெயர் உபயோகிக்கப்பட்டது. முன்பெல்லாம் அதனைச் சதிர்' கச்சேரி என்றே சொல்லி வந்தார்கள். பரதம் எழுதப்பட்டுச் சுமார் ஆயிரம் வருடமிருக்கும். சிலப்பதிகாரம் 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே எழுதப்பட்டது. எனவே பரத நாட்டிய நூல் தோன்றுவதற்கு முன்பே தமிழ் நாட்டிலே நாட்டியக்கலை விருத்தியாகி இருந்தது. பழங்காலத் திலிருந்து வளர்ந்து வரும், இந்நாடகக் கலையை அபிவிருத்தி அடையச் செய்யவே இன்று இந்த மகாநாடு நடைபெறுகிறது. இதிலே பலர் நாடககலை பற்றிப் பேசுவார்கள். இந்த மகாநாட்டுக்குத் தலைமைவகிக்கும் படி என்னைக் கேட்டுக்கொண்ட மகாநாட்டு நிர்வாகிகளுக்கு என் வந்தனத்தை அளிக்கிறேன்.

முடிவுரை

மகாநாடு, அமைதியாக நடைபெற்றது, பல அரிய சொற் பொழிவுகள் நடைபெற்றன. நாடகக் கலை அபிவிருத்திபற்றிப் பலர் பேசினார்கள். நாடகத் தொழிலிலே ஈடுபட்டுள்ளவர்களுக்கு நல்ல சம்பளம் தரப்படவேண்டும் என்பது பற்றிப் பேசப்பட்டது. அது அவசியமான காரியந்தான். நாடககாரர் என்றால், முன்பெல்லாம் மதிப்பு இருந்ததில்லை, அது இப்போது மாறிவிட்டது. நடிகர்கள் பொதுத்தொண்டு செய்பவர்கள் என்ற எண்ணம் வளர்ந்திருக்கிறது. இது மிக நல்லது. இப்போது ராவ்பகதூர் சம்பந்த முதலியார், எம்.கே.டி பாகவதர். எம்.என்.எம் பாவலர் இவர்கட்கு முறையே "நாடகப் பேராசிரியர்" "இசை



நாடக ஒளி", "நாடகமணி" என்று பட்டங்கள் வழங்கப்பட்டன. பட்டங்களை வழங்கும் அதிகாரத்தைச் சர்க்கார் எனக்கு அளித்தால், நான் சர். திவான்பகதூர் போன்ற பட்டங்களை நமது நடிகர்களுக்கு அளிப்பேன். மேனாடுகளிலே சிறந்த நடிகர்களின் சேவை பாராட்டப் பட்டு, அவர்களுக்கு உயர்ந்த பட்டங்களும் அளிக்கப் பட்டிருக்கின்றன.

நண்பர் அண்ணாத்துரைக்கும் எனக்கும் ஒரு அபிப்பிராயப்பேதமும் இல்லை. மூடப் பழக்க வழக்கங்கள் ஒழிக்கப்பட வேண்டும் என்று முன்பு சொல்லிக்கொண்டிருந்தவன்தான் நான். சீர்திருத்தம் வேண்டும் என்பதிலே இப்போதும் எனக்கும் நண்பர் அண்ணாதுரைக்கும் அபிப்பிராயப் பேதம் ஒன்றும் கிடையாது. அதை அவரே எடுத்துக் கூறினார். நாடகங்களிலே, புராணங்களே கதைகளாக இன்று அமைந்துள்ளன. இது மாறவேண்டியதுதான். வாழ்க்கையைச் சித்தரிக்கும் புதிய, சீர்திருத்த நாடகங்கள் நடத்தப்பட வேண்டும். ஷேக்ஸ்பியர் அருமையான நாடகங்கள் எழுதியிருக்கிறார் என்ற போதிலும், இப்போது இலண்டன் நாடகக் கொட்டகைகளிலே அந்த நாடகங்களையே நடத்திக்கொண்டு இருக்கிறார்களா? புதிய, இப்போது எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் பலவற்றை அங்கு நடத்துகிறார்கள். நமது சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் பல புதிய நாடகங்களை எழுதி வெளியிட்டிருக்கிறார்கள். எத்தனை நாடகக் கம்பெனிகள் அந்த நாடகங்களைப் பயன்படுத்திக் கொண்டன? வெறும் புராணமயமாக நாடகங்கள் இருந்து பயனில்லை. இது விஷயமாக நண்பர்கள் கூறியது இது மிகச் சரியானதே யாகும். சீர்திருத்தக் கொள்கை விஷயமாக தான் பேசியது, நான் முன்பு செய்து வந்த பிரசாரத்தினால் தான் என்று, நண்பர் அண்ணாத்துரை கூறினார். அது உண்மை. நண்பர் அண்ணாத்துரை கொஞ்சம் குருவுக்கு மிஞ்சிய சீடராகிவிட்டார். ஆனால் அப்படிப் பட்ட சீடர் இல்லாவிட்டால் குருவும் பிற்போக்காகிவிடக் கூடும். நாடு முன்னேற வேண்டுமென்றால் இத்தகைய சீடர்கள்தான் அவசியம் வேண்டும். நாடககலை மகாநாட்டிலே இவ்வளவு சமுதாயச் சீர்திருத்த விஷயம் பேசப் படுவானேன் என்று சந்தேகம் உண்டாகலாம். இது சகஜம். இந்த மாநாட்டிலே சமூக சீர்த்திருத்தத்தைப் பற்றிப் பேசவேண்டியது அவசியம். வாழ்க்கையைச் சித்தரிக்க வேண்டியது தானே நாடகத்தின் கருத்து. ஆகவே சமூகத்திலே புதிய புதிய கருத்துக்கள் தோன்றும்போது பழைய கருத்தைக் கொண்ட நாடகங்களே நடத்தப்பட்டு வந்தால் பார்ப்பவருக்குத் திருப்தி ஏற்படுவதில்லை. கருத்து மாறுவது போல் நாடகங்களும் புதிது புதிதாக மாறவேண்டும். வாழ்க்கையை விளக்கும் நாடகங்கள் ஆயிரக்கணக்கிலே வெளியிட இடமிருக்கிறது. தரித்திரம் இருக்கும் வரையில் கலைக்கூடத் தேவையில்லை என்று நான் கூறுவேன். ஆகவே, நாடகத் தொழிலாளரின் நலன்களைக் கவனிக்கவேண்டும். சீர்திருத்த நாடகங்கள் நடத்தப்பட வேண்டும். நண்பர் அண்ணாதுரை "சந்திரோதயம்" என்ற நாடகம் எழுதி நடத்திக் கொண்டு வருகிறார். அதைப்போல ஒன்று போதுமா? நூற்றுக்கணக்காக எழுதி நடிக்க வேண்டும். யாரும் நடிக்க முன்வராவிட்டால் நண்பர் அண்ணாத்துரை எழுதும் நாடகத்தில் நான் நடிக்கிறேன்.

இந்த மகாநாட்டை இவ்வளவு நன்றாக நடத்திய நண்பர்களுக்கு என் நன்றியறிதலைக் கூறிக்கொண்டு என் முடிவுரையை நிறுத்திக் கொள்கிறேன்.

தென்னாட்டு நாடக மேடை முன்னும் பின்னும் - அ.ரா



பத்து வருஷங்கள் இருக்கும் நாங்கள் நாலைந்து பேர் தமிழ்நாட்டின் நாடகங்களைப் பற்றி பேசிக்கொண்டிருந்தோம். புதிய நாடகங்கள் ஏன் புதிசு புதிசாக அடிக்கடி வெளிவரவில்லை என்பது சம்பாஷணையின் பிரச்னை. அப்படியானால், பழைய நாடகங்கள் என்னென்ன என்று ஒருவர் கேட்டார். அப்பொழுதுதான் நாங்கள் எல்லோரும் திடுக்கிட்டுப்போனோம். முதல் இல்லாமல் வியாபாரம் செய்யும் முதலாளிகளை நினைத்துக் கொண்டோம்.

உண்மைதானே! நம்முடைய பழைய நாடகங்கள் என்ன? அந்த நாடகங்கள் எங்கே, எவ்வாறு ஆடினார்கள்? அவைகளை ஜனங்கள் எவ்வாறு ரசித்தார்கள்? இவைகள் பொருத்தமான கேள்விகள்.

அன்றைய சம்பாஷணையிலிருந்து, நாங்கள் முடிவுக்கு வந்தது என்னவென்றால்,

1. சுமார் ஆயிர வருஷக் காலமாகவும், அதற்கு மேலும் நாடகங்கள் என்று இப்பொழுது பதவி பெற்றிருப்பவை தெருக்கூத்துக்களாகத்தான் இருந்திருக்கின்றன.

2. ராம நாடகம், அரிச்சந்திர விலாசம், சிறுத்தொண்டர்நாடகம், இரணிய நாடகம் போன்றவைகள் ஆதிநாடகங்கள். பின்னர், நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை, கோவலன் போன்றவைகள். சென்ற எழுபது வருஷக் காலமாகத் தோன்றியவைகள் நல்லதங்காள், குலேபகாவலி, சாரங்கதாரா, வள்ளி திருமணம், கண்டிராஜா, தூக்குத்தூக்கி, டம்பாச்சாரி போன்றவைகள்.

இதில் என்ன விசேஷமென்றால், நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையும், அருணாசலக் கவிராயரின் ராமநாடகக் கீர்த்தனையும் தவிர மற்றவையெல்லாம் நாடகத்துக்குத் தேவையான கையெழுத்துப் பிரதிகளாகவே இருந்தன.

3. நாடகத்தில், 'ஆக்ட்' செய்யும் பழக்கமுள்ளவர்கள் நாடகம் எழுதினாலொழிய நல்ல நாடகத்தைத் தமிழ்நாட்டில் காணமுடியாது.

4. பழைய வாழ்க்கை லட்சியமும், நாகரிகப் பண்பும், அவைகளையடையும் சாதனங்களும் அடியோடு மாறினாலன்றி, ராமாயணம், மகாபாரதம் போன்ற சுவராஸ்யமான புதிய கதைகளைத் தமிழில் அமைக்க முடியாது.

5. இந்தியா பராதீனப்பட்டு, தனது சுதந்திரத்தை எல்லாத் துறைகளிலும் பறி கொடுத்துவிட்டு, உலகத்தாரின் ஏளனத்துக்கு இலக்காகி, திக்கற்றுத் தவித்துக் கொண்டிருக்கும் இந்த நிலையில், சுதந்திரம் ஒன்றைப் பற்றித்தான் கவனிக்க வேண்டும்.

6. பின்னால் 25 வருஷங்களுக்குப் பிறகு, ஏதாவது ஒரு கூட்டம். இதைப்பற்றி யோசனை செய்யும்.

ஈசுவர பக்தி என்பதற்கு எத்தகைய அர்த்தம் கொடுத்தாலும் சரி, அது இந்த நாட்டிலே அதிகமான அளவில்தான் இருக்கிறது. கடவுள்-மனிதன்; புருஷன்-பெண்சாதி; தகப்பன்-மகன்; தாய்-மகள்; எஜமானன்-வேலைக்காரன்; புலவன்-பாமரன்; சிப்பாய்-சேனாதிபதி; இப்பேர்ப்பட்ட பாத்திரங்களை அமைத்து ராமாயணத்தையும், மகாபாரதத்தையும் மிகுந்த சுவாரஸ்யமுள்ளதான கதைகளாக ஆக்கியிருக்கிறார்கள் காவிய கர்த்தாக்கள்.

ஒவ்வொரு நிலைமையிலும் ராமன் என்ன செய்தான், விஜயன் எப்படிச் சிரித்தான், ஸீதை எப்படிப் புலம்பினாள், திரௌபதி எவ்வாறு நடந்து கொண்டாள் என்று ஒவ்வொரு ஆணும் பெண்ணும் கேட்டுக்



கொண்டு தங்கள் வாழ்க்கையை எடைபோட்டு, திட்டப்படுத்திக்கொள்ளும் வரையில் புதுக்கதைகளுக்கு தேவையில்லை என்றால், புதிய அளவுகோல்கள் தேவை யில்லாததினாலேயே. லட்சியமும் சாதனமும் மாறினாலொழிய, புதிய கதைகளும் நாடகங்களும் உண்டாகவே மாட்டா.

அப்பேர்ப்பட்ட மாறுதல்கள், இரண்டு வித அதிர்ச்சிகளினால் ஏற்பட்டு விட்டன. ஒன்று முஸ்லீம் ஆளுகை; இரண்டு ஆங்கில சாம்ராஜ்யம்.

ஹிந்துக்கள், பழைய திட்டப்படி வாழ்ந்திடல், அவர்கள் எப்பொழுதும் பராதீனப்பட்டு வாழ வேண்டியதாகத்தான் இருக்கும் என்ற உண்மையைக் கண்டு, வாழ்க்கையின் லட்சியத்தையும் சாதனங் களையும் மாற்ற வேண்டிய சந்தர்ப்பமும் நிர்ப்பந்தமும் வந்துவிட்டன என்பதை உணர்ந்து கொண்டார்கள்.

ஆகவே, இந்தக் காலத்தில்தான் நவநவமான சிருஷ்டி இலக்கியத்தில் தோன்றலாயிற்று. நல்லதும் தோன்றிற்று, குப்பையும் தோன்றிற்று. பால்கடல் கடையும்பொழுது அமுதம், விஷம் இரண்டும் தோன்றவில்லையா?

ஐம்பது வருடத்துக்கு முன், நாடகமெல்லாம் தெருக்கூத்துதான். நாடகத்திற்கு மேடையும் கிடையாது. கூரையும் கிடையாது. ஸீன்கள் இல்லவே இல்லை. ஆகாயத்தின் கீழே கூத்து. இறக்கை கட்டிக்கொண்டு ஆடும் ராஜாவையும் ராணியையும் கண்கொட்டாமல் பார்த்துக் கொண்டு தானிருக்க வேண்டும். மூச்சு விட்டால் ஊர் பெரிய தனகாரர்கள் சற்றுக் கவனித்துக்கொள்வார்கள். ஊர் நாட்டாண் மைக்காரர்களின் செல்வாக்கை ஸ்தாபித்துக் கொள்ளுவதற்கே இந்தத் தெருக்கூத்துகள் பெரும்பாலும் நடைபெறும். விடிய விடிய நாடகம் நடைபெறும். காக்கை கத்தும்; நாடகமும் நிற்கும்.

தெருக்கூத்துக்குத் தனிபாணி சங்கீதம். ஒரு அலாதியான சம்பாஷணை. விகடத்துக்கு என்று ஏற்பட்ட தனியான வேஷம். உரல்கள் தான் ராஜாவும் ராணியும் அமர்ந்திருக்கும் உல்லாச ஆசனங்கள்.

இதிலிருந்து நாடகமேடையும் ஒழுங்கும் தோன்றின. இந்த மாறுதலுக்குக் காரணர்களாயிருந்தவர்கள் தஞ்சாவூர் கோவிந்தசாமிராவ்; வேலுநாயர், அனந்த நாராயணன், கண்ணைய நாயுடு.

தஞ்சாவூர் கோவிந்தசாமிராவ் பென்ஷன் வாங்கின போலீஸ் இன்ஸ்பெக்டர். அவர் மராட்டியர். உருப்படியான நாடகக் கம்பெனியை உண்டாக்கினார். ஒழுங்கை அமைத்தார். ஆக்டர்களைப் பொறுக்கி யெடுத்தார். அவர் கையில் தயாரானவர்கள் சுந்தரராவ், ஜெகந்நாத நாயுடு, கோபால்ராவ், ராஜாராவ் போன்றவர்கள். ராம்தாஸ், கபீர்தாஸ் முதலிய நாடகங்களையும் உண்டாக்கினார்.

நாடக மேடையில் ராஜாராவைப் போன்ற பின்பாட்டுக்காரரை நான் இது வரையிலும் பார்த்ததில்லை. அவ்வளவு அற் புதமான தொண்டை. இவர் 'அயன் ஸ்திரீ' பார்ட் சுந்தரராவின் தம்பி. சுந்தரராவே கச்சிதமான ஆக்டர். 'சதாரம்' என்ற நாடகத்தில் சுந்தரராவ் காண்பித்த கலைத்திறன் அருமை யானது. கோபால்ராவ் அந்த நாளில் எங்களை யெல்லாம் சிரிக்க வைத்த விதூஷகன்.

கூட்டம் கூடினால்தான் நாடகம் நடக்கும் என்ற பயத்தைப் போக்கினவர் கண்ணையா அவர்கள். கண்ணையா



தோன்றியிராவிடில் நாடக உலகில் 'புரட்சிகரமான மாறுதல்கள் ஏற்பட்டிருக்க மாட்டா. ஆக்ட் இருக்காது; ஒழுங்கு இருக்காது; ஸீன்கள் இருக்க மாட்டா; சம்பாஷணை கொச்சையாகத்தான் இருந்திருக்கும்.

தசாவதாரம், ஆண்டாள் திருக்கல்யாணம் முதலிய நாடகங்களை அமைத்து அவர் ஒரு புதிய சகாப்தத்தை உண்டாக்கினார். நாடகத்தைப் பற்றி இன்றைக்கு வக்கணையாகப் பேசும் எல்லோரும் கண்ணையாவுக்குப் பெரிதும் கடமைப்பட்டிருக்கிறார்கள்.

அந்நிய அரசாங்கத்தின் கீழக் குடியிருந்தவர்களுக்குத்தான் அடிமைத்தனம் நன்றாகத் தெரியும். எழுத்துரிமை, பேச்சுரிமை போன்ற உரிமைகளை மக்கள் அநுபவிக்க முடியாது. இந்த மாதிரிக்காலம் தமிழ்நாட்டில் இருந்ததுண்டு. அந்தக் காலத்தில் வேலு நாயரும் அனந்த நாராயணனும் நாடக மேடையில் மறைமுகமாக-ஆனால் அற்புதமாக-அரசியல் கொடுமைகளைத் தாக்கிப் பேசி, பேச்சுரிமையை 'கோணக் கோணக் கோவிந்தா'வாக ஸ்தாபித்தார்கள்.

நாடக மேடையில் இன்னும் ஒரு அழகான ஜோடி கிட்டப்பா-சுந்தரம்பாள். வாழ்க்கையிலும் சரி நாடகத்திலும் சரி இவர்கள் இருவரும் கதாநாயகனும் நாயகியுமாகவே விளங்கி விட்டார்கள். இவர்கள் தோன்றிய நாடகங்களில் டிக்கட் அகப்படுவது ரொம்பக் கஷ்டம். கிட்டப்பாவை ஸ்டேஜில் காண்பதே ஒரு தனிக்காட்சி. தன்னம்பிக்கையே திருஅவதாரம் எடுத்தது போலிருக்கும். அவருடைய குரல் நம் எல்லோரையும் எங்கேயோ அழைத்துக் கொண்டுபோய் எதிர்பாராத வகையில் தொப்பென்று கீழே தள்ளிவிடும். மாயப்பிறவி கிட்டப்பா.

அந்தக் காலத்தில் அரிதாரம் பூசாத பெரியார் என்று கோவிந்தசாமி பிள்ளை அவர்களையும் கூப்பிடுவார்கள். அவ்வளவு சிவப்பு! ஓரடிப் பதம் பாடுவதில் நிபுணர். அழகாகப் பாடுவார். கம்பீரமான தோற்றம் உள்ளவர். ஆக்ட்டும் அலாதியான, கம்பீரமான ஆக்டு. ஐம்பது வருஷங்களுக்குமுன் ஆண்கள் தான் பெண்வேஷம் போட்டுக் கொள்ள வேண்டும்.

நாடகம் என்று சொன்னாலே அது ஒரு கேவலமான ஸ்தாபனம் என்பது பொதுவான எண்ணம். ஆகவே, பெண்கள் நடிக்கப் போவார்களா? ஆண்கள் தான் பெண்கள் மாதிரி நடிக்க வேண்டும்.

பெண்வேஷம் போட்டுக்கொண்டதில் கலியாணராமய்யர் என்பவர் நிபுணர். அவர் பகலிலே பெண் வேஷம் போட்டுக்கொண்டு, யாருக்கும் அடையாளம் கண்டுபிடிக்க முடியாதபடி, ஒரு டிப்டி கலெக்டர் வீட்டிற்குச் சென்று, அவர் மகளை நாடகம் பார்க்க அழைத்துக்கொண்டு வந்து விட்டாராம்! கல்யாணராமரின் இந்த விசித்திரமான சாமர்த்தியத்தை அக்காலத்தில் வெகுவாகப் புகழுவார்கள். இவரைப் பற்றி இன்னொன்றும் வேடிக்கையாகச் சொல்வதுண்டு. நமது மகாகவி பாரதியாரை இவர் நாடக மேடைக்கு அழைத்தாராம். மாதச் சம்பளத்துக்கு போகலாமா என்று யோசிக்கும் வரைக்கும் வந்து விட்டாராம் பாரதியார்.

'அரிச்சந்திரா நாடகம் மயான காண்டம், பரமக்குடி ரெங்கஸ்வாமி அய்யங்கார், சந்திரமதி வேஷம் போட்டுக்கொண்டு, மூன்று மணி நேரம் புலம்புவார்' என்று அச்சு நோட்டீஸ் இருக்கும். மூன்று மணி நேரம் தொடர்ந்து புலம்புவதை அக்காலத்தில் அநுபவித்த ரசிகர்களை நீங்கள் எல்லோரும் பார்த்திருக்க மாட்டீர்கள். இந்தப் புலம்பலைக்



கேட்பதற்காகக் கிராமங்களிலிருந்து, நூற்றுக் கணக்கானவர்கள், கட்டுச்சாதம் கட்டிக் கொண்டு கால்நடையாக வந்து இரவு முழுவதும் கண்விழித்துக் கொண்டிருந்து, காலையில் ஏர்பூட்டப் போய் விடுவார்கள்.

புலம்பலில் என்ன கவர்ச்சி? என்று தயைசெய்து என்னை நீங்கள் கேட்கப்படாது. நாடகமேடையில் கிட்டப்பாவும், ஆசிரியரான செல்லப்பாவும் தான் ராக ஆலாபனையை ஒரு திட்டமான பழக்கமாக வைத்துக் கொண்டார்கள். ஆனால், செல்லப்பாவின் முழுப்போடான ஆலாபனையை அநுபவிக்க மனது இல்லாமல் 'செல்லப்பா! உள்ளே மெல்ல செல்லப்பா' என்று ஜனங்கள் ஆரவாரம் செய்தது இன்றைக்கும் என் காதில் தொனித்துக் கொண்டுதான் இருக்கிறது.

அந்தக்காலத்தில் கதாநாயகன் வேஷத்துக்கு அவன் ராஜபார்ட் என்றும் கதாநாயகி வேஷத்துக்கு அவன் ஸ்தீரிபார்ட் என்றும் சொல்லுவார்கள்.

'ராஜபார்ட்' ஏன் 'ராணிபார்ட்' ஆகாமல் 'ஸ்தீரிபார்ட்'டாய் விட்டதென்று தர்க்க சாஸ்திரத்தை வைத்துத் துளைத்துக் கேட்டாலும் பதில் வரவேயில்லை. இது ஜனநாயகத்தின் பேச்சுரிமை போலும்.

நாடக உலகில் இப்பொழுது கலைத்திறனோடு நடிக்கும் ஆற்றல் படைத்தவர்கள் இரண்டொருவர் இருக்கிறார்கள். டி.கே.ஷண்முகம், டி.கே.பகவதி, நவாப் ராஜமாணிக்கம் இவர்களைக் குறிப்பிட வேண்டும்.

அரிச்சந்திர நாடகம் பெரும்பாலும் நாடகமாக மனிதர்களால் நடிக்கப் பட்டதில்லை. அரிச்சந்திர விலாசத்தைக் காப்பாற்றியது பொம்மலாட்டம். தொடர்ந்து ஆறுமாதம் நடக்கும். அரிச்சந்திர ராஜா விலிருந்து தோட்டி வரையில் எல்லாம் பொம்மைகள் தான். பொம்மைகளைக் கயிறுகளின் மூலமாக ஆட்டி வைக்க வேண்டும். மிகவும் கஷ்டமான வித்தை. சந்திரமதி பொம்மையை ஆட்டுபவன் தலையிலே எத்தனைக் கயிறுகள் இருக்கும் தெரியுமா? அற்புதமான கலை! இந்த பொம்மலாட்டம் அழிந்து போய்விடுமோ என்று கூட நான் அஞ்சுகிறேன். நவீனக் காலத்தில் தமிழ் நாடக உலகில் ராவ்பகதூர் சம்பந்த முதலியார் மிகச் சிரத்தை எடுத்துக்கொண்டு தொண்டாற்றியிருக்கிறார். ஆனால் அவருடைய சிரத்தைக்கு ஏற்ற பலன் கைகூடவில்லையே என்று நான் வருத்தப்படுகிறேன்.

நாடகம் முன்னேறுமா? எதிர்காலத்தில் அதற்கும் ஒரு நன்னாள் இருக்குமா? என்று என்னைக் கேட்டால், ஒரு வார்த்தையில் நான் 'தீர்க்கதரிசியல்ல' என்று சொல்லி மழுப்பி விடுவேன். ஆனால் நூதனமான கருத்துக்களைப் பிரச்சாரம் செய்து பாமரர்களை விழிக்கச் செய்ய வேண்டியது அவசியம். கலைக்காக அல்லாமல் போனாலும், பிரச்சாரத்துக்காவது புதிய நாடகங்கள் தோன்றும் என்பதில் சந்தேகமில்லை. பிரச்சாரத்தின் கூர்மழுங்கி அது குத்தாமல் போய்ப் பளிச்சென்று சிரிக்கும்படியான நிலைமை ஏற்பட்டால் 'கலை' உருவாகி விட்டது என்று தைரியம் உண்டாகும். அந்த நாளை, நான் வெகுவிரைவில் எதிர்பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறேன்.

மேலும் நமது தற்போதைய வாழ்க்கையை அரிய சோதனை செய்து மாற்றியமைக்க வேண்டிய காலம் அணுகி விட்டதால், அதற்குப் பக்க பலமாயேனும் புதிய நாடகங்கள் தோன்றுவது உறுதி.



குறிப்பு:

(இக்கட்டுரை வ.ரா.அவர்களால் 30.1.1950 'சுதேசமித்திரன்' இலக்கியச்சோலை பகுதியில் எழுதப்பட்டது. இக்கட்டுரை பற்றிய சுதேசமித்திரன் ஆசிரியர் குறிப்பு வருமாறு:

'திருவாளர் வ.ரா.அவர்கள் எழுதிய இக்கட்டுரையின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு 'ஹிந்து' குடியரசு மலரில் வெளியாகியுள்ளது. மூலக் கட்டுரையை அவர் நமக்கு அன்புடன் அளித்தார். வாசகர்கள் தென்னாட்டு நாடக மேடை பற்றிய அவருடைய சீரிய கருத்துக்களையும், அவருடைய ஹாஸ்யச் சுவையையும் சுவைக்க வேண்டி, அதை ஈண்டு மகிழ்வுடன் வெளியிடுகிறோம்'.

இக்கட்டுரையில் 1950களுக்கு முற்பட்ட தமிழ் நாடக மேடை குறித்த ஆழமான, நேரடி அனுபவங்களைப் பதிவு செய்திருக்கிறார் வ.ரா. மராட்டியர்களின் நாடகச்செல்வாக்கு தெலுங்கு மொழியில் 'சுரபி' என்ற பெயரில் நடைபெறுவதை அறிவோம். (தினமணிக் கதிர்:29.4.95) தமிழ் நாடக மேடையிலும் மராட்டியர்களின் செல்வாக்கு குறித்து அறிய வ.ரா.வின் இக்கட்டுரை உதவுகிறது.

தமிழ் நாடக வரலாறு, தமிழ் நாடக மேடையின் அரிய நடிகர்கள் குறித்த குறிப்புகள் இக்கட்டுரையின் அடிப் படையாக அமைந்துள்ளது. வ.ரா.குறிப்பிடும் கோவிந்தசாமிராவ், சுந்தரராவ் போன்ற நடிகர்களைப் பற்றி பம்மல் சம்பந்த முதலியார் சிறப்பாகக் குறிப்பிடுகிறார். (பார்க்க: நான் கண்ட நாடகக் கலைஞர்கள் 1964)

தமிழ்நாடகக் கலைஞர்களோடு நெருக்கமான உறவு கொண்டிருந்தவர் வ.ரா.; என்.எஸ்.கே; மதுரம் தம்பதி இவரிடம் கடைசி வரை தொடர்பு கொண்டிருந்தனர்.

இக்கட்டுரையைக் கொடுத்து உதவிய திரு.க.சத்தியநாராயணன் அவர்களுக்கு நன்றி. (படி எடுத்துக் குறிப்புரை எழுதியவர் வீ.அரசு)



மறுமலர்ச்சி கண்ட நாடகப் பெருந்தகை



- டி.கே. சண்முகம்

ஆசிரியர் எம். கந்தசாமி முதலியாரவர்களைப் பற்றி உங்களில் பலர் அறிந்திருக்க மாட்டீர்களென்றே கருதுகிறேன்.

டி.கே.எஸ். சகோதரர்களோ அவர்களது கம்பெனி நடிகர்களோ நல்ல தமிழ் பேசுகிறார்கள் என்றால் அப்பெருமை சங்கரதாஸ் சுவாமிகளைச் சேர்ந்தது. அதே போன்று டி.கே.எஸ். சகோதரர்களோ அவர்களது நடிகர்களோ நன்றாக நடிக்கிறார்களென்றால் அப்பெரும் புகழ் முழுதும் முதலியாரவர்களைச் சேர்ந்தது.

முதலியாரவர்கள் ஆசிரியர் சுவாமிகளைப் போல் செந்தமிழில் தீஞ்சுவைப் பாடல்கள் எழுதும் ஆற்றலுடையவரல்லர். சங்க இலக்கியங்களின் சாரத்தை எல்லாம் பிழிந்தெடுத்துத் தந்தவரல்லர். எனினும் இப்பெரியார் தமிழ் நாடக உலகிற்குச் செய்ததொண்டு அளப்பரிது. அது நாடகவுலகிற்கு மட்டுமின்றி நாட்டுக்கும் நன்மையைத்தந்தது.

நாடகத்தைத் தொழிலாகக் கொள்ளாது "அமெச்சூர்" நாடகவுலகில் புதுமை தோற்றுவித்த பெருமை எவ்வாறு நமது நாடகப் பேராசிரியர் சம்பந்த முதலியாரவர்களுக்கு உரிமையுடையதோ அதே போன்று தொழில் முறை நாடகவுலகில் மறுமலர்ச்சியுண்டாக்கிய பெருமை இப்பெரியாரைச் சேர்ந்ததாகும்.

இப்பெரியாரின் பெயர் உங்கள் செவிகளில் விழாதிருக்கலாம். ஆனால் இவர்கள் தமிழகத்திற்குச் செய்த நற்றொண்டின் பயனை உங்களில் ஒவ்வொருவரும் அடைந்திருப்பீர்களென்று உறுதியாய்க் கூற முடியும்.

நாவலாசிரியர் திரு. ஜே.ஆர்.ரங்கராஜு அவர்கள் தமது புத்தகங்களில் மறைத்து வைத்திருந்த புதையல்களையெல்லாம் தோண்டித்துருவியெடுத்துத் தமிழ் நாடகவுலகிற்கு அளித்தவர் இப்பெரியார் தான்.

சாவித்திரி, வள்ளி திருமணம், பவளக்கொடி, அல்லி அர்ஜுனா, நல்லதங்காள், சதாரம்... இவை போன்ற பெயர்களையே கேட்டும், பார்த்தும், சலிப்புற்றிருந்த மக்கள், இராஜம்பாள், இராஜேந்திரா, சந்திரகாந்தா, மோகன சுந்தரம், ஆனந்த கிருஷ்ணன் என்னும் பல புதிய பெயர்களைக் கேட்கவும், பார்க்கவும் செய்தவர் இப்பெரியாரே யாவர்.

ராஜாம்பாளின் மூலம் காதலின் வலிமையையும் ராஜேந்திரனின் மூலம் வரதட்சணையின் அலங்கோலத்தையும், சந்திரகாந்தாவின் மூலம் பண்டாரச் சன்னதிகளின் திருவிளை யாடல்களையும், மோகன சுந்தரம் மூலம் பொருந்தா மணத்தின் போக்கையும், மக்களுக்கு நாடக வாயிலாக எடுத்துக்காட்டிய இப்பெரியாருக்குத் தமிழகம் என்றென்றும் நன்றி செலுத்தக் கடமைப்பட்டுள்ளது.

"சுவாமிகாள்! சுவாமிகாள்!!" என்று தமிழ்நாடு முழுவதும் சிலகாலம் அமளிப்பட்டதே! "ஞாபகமிருக்கிறதா? அந்தப் பகல் வேஷப்பண்டார சன்னதிகளை ரகவாரியாக ரம்பைகளைத் தேடிப்பிடித்த அந்த மடத்தடிகளை முதன் முதலாக நாடக மேடையில் கொண்டுவந்து நிறுத்தியவர் ஆசிரியர் கந்தசாமி முதலியார் அவர்களே.

வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்காரவர்களின் அபூர்வசிருஷ்டியான "மேனகா"வை நீங்கள் மறந்திருக்க மாட்டீர்களென நம்புகிறேன். நாடகமாகவும், பேசும்படமாகவும் உங்களில் பலர் பார்த்திருப்பீர்கள். அந்த மேனகாவை நாவல் வடிவிலிருந்து நாடக வடிவாக்கி எங்கள் சபைக்குப் பயிற்றுவித்த பெரியாரும் திரு கந்தசாமி முதலியாரவர்கள் தான்.



இப்பெரியாரின் இளம்பருவச் செயல்களைப் பற்றியும் வாழ்க்கை வரலாற்றைப் பற்றியும் விரிவாகச் சொல்ல யானறியேன். முதலியாரவர் களைப் பற்றி நானறிந்ததை உங்களுக்குச் சொல்லுகிறேன்.

இப்பொழுது மயிலாப்பூர் என்று வழங்கப்படும் இடம் சிலகாலத்திற்கு முன் "திருமயிலை" என்று வழங்கப்பட்டு வந்தது. அந்தத் திருமயிலையில் வசித்து வந்த திரு. தணிகாசல முதலியார் என்ற பெருந்தகை யாருக்கும், திருமதி பாப்பாத்தியம்மாள் என்ற குலக்கொடிக்கும். புதல்வராக ஆசிரியர் முதலியாரவர்கள் 1874-வது ஆண்டில் பிறந்தார்.

இவர்கள் பிறப்பிலேயே ஒரு குறிப்பிடத்தக்க சம்பவம் நடந்தது.

இவர்களுடைய தாயார் பூரண கர்ப்பவதியாயிருக்கும் பொழுது ஒருநாள் சென்னையிலுள்ள "கந்தகோட்டம்" என்னும் கந்தசாமி கோவிலுக்குத் தரிசனம் செய்யச் சென்றிருந்தார்களாம். உட்பிர காரத்தைச் சுற்றிவரும் பொழுது பிரசவ வேதனையேற்பட்டு வீடு செல்ல இயலாத நிலையேற்பட்டதாம். வேறுவழியின்றி, கோவில் நிர்வாகிகள் பிரகாரத்திலேயே பிரசவத்துக்கு வேண்டிய ஏற்பாடுகள் செய்ய அவ்விடத்திலேயே ஆசிரியர் பிறந்தாராம்.

கந்தசாமி கோவிலில் பிறந்தமையால் இவர்களுக்குக் கந்தசாமி என்றே பெயரிடப்பட்டது.

"தந்தை மகற்காற்று நன்றி அவையத்து
முந்தியிருப்பச் செயல்"

என்ற பொய்யா மொழியை நன்குணர்ந்த இவர்கள் தந்தையார் இவர்களுடைய கல்வி வளர்ச்சியில் மிகவும் சிரத்தை யெடுத்துக் கொண்டார். அதன் பயனாக, 1894-ம் ஆண்டில் தமது இருபதாவது வயதில் பி.ஏ. பட்டம் பெற்றார். சென்னை அக்கவுண்டெண்ட் ஜெனரல் ஆபீஸில் உத்தியோகத்திலமர்ந்தார்.

முதலியாரவர்களை நாடகத்துறைக்கு இழுத்தது நமது நாடகப் பேராசிரியர் அவர்கள்தான். இவர்களால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட சென்னை சுகுண விலாச சபையில் முதலியார-வர்கள் அங்கம் வகித்துப் பெண் வேடதாரியா-யிருந்து பெருந்தொண்டாற்றினார். மகாகவி ஷேக்ஸ்பியரின் ஆங்கில நாடகங்களில் முதலியாரவர்கள் மிக அருமையாக நடிப்பாரென்று அறிஞர் பலர் கூறக்கேட்டிருக்கிறேன்.

இவர்கள் சுகுணவிலாச் சபையில் தொண்டாற்றியதன் பயனாக, நமது நாடகப் பேராசிரியரவர்களின் மனோகரா, இரத்தினாவளி, வேதாள உலகம் ஆகிய பல நாடகங்கள் தமிழ் நாடக மேடையில் தோற்றமளித்தன.

நமது பேராசிரியரவர்களின் சுகுண விலாச சபை இரு ஆசிரியர்களைத் தமிழ்நாட்டிற்-களித்தது. ஒருவர் பதிபக்தி, பம்பாய் மெயில், பஞ்சாப் கேசரி, கவர்னர் கப்...... என்ற திடுக்கிடும் பெயர்களால் நாடகங்கள் தயாரித்த வரும்., இங்கிலாந்துக்குச் சென்று தமிழ் நாடகங்களை நடத்தியவருமாகிய தேசபந்து ஆசிரியர் டி.கே. பாவலர் அவர்கள். மற்றொருவர் கந்தசாமி முதலியாரவர்கள். இவ்விரு பெரியார்களையும் ஆசிரியர்களாகப் பெறும் பேற்றினை நாங்கள் பெற்றோம்.

ஆசிரியர் பாவலர் அவர்களால் பயிற்றுவிக்கப்பட்ட இரண்டொரு கம்பெனிகளைத் தவிர, தமிழ் நாட்டில் நடைபெற்ற பெரும்பாலான கம்பெனிகளில் நமது நாடகப் பேராசிரியரவர் களின் நாடகங்களைப் பயிற்றுவித்தவர் இவரே யென்றால் அது மிகையாகாது.



சுகுண விலாச சபையிலிருந்து தொழில் முறை நாடக உலகில் இவரை இழுத்தது ஸ்திரீபார்ட் சுந்தரராவ் அவர்களுடைய கம்பெனிதான். இங்கு சிலகாலம் இருந்த பின் பிரசித்தி பெற்ற திருமதி பாலாமணி அம்மையார் கம்பெனியில் இவர் ஆசிரியஸ்தானம் வகித்தார். அந்தச் சமயம் 1906-வது ஆண்டில் ஐந்தாவது ஜார்ஜ் சக்கரவர்த்தி வேல்ஸ் இளவரச ராயிருந்த காலையில், சென்னைக்கு விஜயம் செய்திருந்தார். அவர்களது முன்னிலையில் நமது முதலியாரவர்கள் நாடகத்தைச் சிறப்புற நடத்திக் காண்பித்து, அவர்களிடமிருந்து நற்சாட்சிப் பத்திரமும், தங்கப்பதக்க மும் பரிசாகப் பெற்றார்.

அதன் பின் ஆஞ்சநேயர் கோவிந்தசாமி நாயக்கர் அவர்கள் கம்பெனியில் ஆசிரியராக இருந்து மைசூர் சென்று மகாராஜா அவர்கள் முன்னிலையில் நாடகங்களைத் திறம்பட நடத்திப் பரிசு பெற்றார்.

பிறகு திரு. பி.எஸ். வேலுநாயர வர்களின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க சென்னைக்கு வந்து "மனோகரா" முதலிய நாடகங்களை அவர்களுக்குப் பயிற்றுவித்தார்.

சிலகாலம் ஸ்பெஷல் நடிகர்களாகப் பெயர் பெற்று விளங்கிய திரு. பைரவசுந்தரம் பிள்ளை அவர்களையும், மற்றும் பல பெரிய நடிகர்களையும் சென்னைக்குக் கூட்டிவந்து புதிய நாடகங்களைக் கற்பித்துச் சிறப்புற நடத்தினார்.

பாய்ஸ் கம்பெனிக்கு இவரைக் கொண்டு வந்தவர் திரு.ஜெகனாதய்யர் அவர்களாகும். அவர்களது "மதுரை பாலமீன ரஞ்சனி சங்கீத சபையில்" முதலியாரவர்கள் சிலகாலம் ஆசிரியராயிருந்தார்.

1920-ம் ஆண்டில் சென்னை "ஹாட் அண்டு கம்பெனி" யாருடன் கூட்டுறவு கொண்டு "ஸ்ரீ குமார லட்சுமி விலாச சபா" என்ற பெயருடன் ஒரு பாலர் கம்பெனியைத் தோற்றுவித்துச் சில காலம் நடத்திவந்தார்.

அதன் பின் மதுரை திரு சச்சிதானந்தம் பிள்ளை அவர்களின் "ஒரிஜினல். பாய்ஸ் கம்பெனி"யில் ஆசிரியரானார்.

பிறகு 1925-ம் ஆண்டில் எங்கள் ஸ்ரீ பாலஷண்முகானந்த சபைக்கு வந்து சேர்ந்தார்.

எங்கள் கம்பெனியில் ஆசிரியரா யிருந்த போது எட்டையபுரம் சமஸ்தானாதிபதிகள் இவரது திறமையை வியந்து பெரும் பரிசுகள் ஈந்தனர்.

அதன் பின் பிரபல நடிகையாகிய திருமதி பி. இராஜாம்பாள் அம்மையார் நடத்திவந்த கம்பெனியில் சில காலம் ஆசிரியராயிருந்தார்.

"ராமானுகூல சபா" என்னும் பெயர் கொண்ட ஓர் சபைக்கு ஆசிரியராகி சிங்கப்பூர், பினாங்கு முதலிய இடங்களுக்குச் சென்று புகழ்பெற்றார்.

ரங்கூன் ஹரிகிருஷ்ண பிள்ளையவர்களின் முயற்சியால் ஆரம்பிக்கப்பட்ட "மெட்ராஸ் டிராமாடிக் ட்ரூப்" என்னும் நாடக சபையைப் பர்மாவில் நடத்திச் சிறப்புற்றார்.

அதன் பின் மதுரை நாகலிங்கம் செட்டியாரவர்கள் கம்பெனியில் சில காலம் ஆசிரியராயிருந்தார்.

அதன் பின் பழனியப்பச் செட்டியாரவர்கள் கம்பெனியின் மூலம் கொழும்புக்குச் சென்றார். கடைசியாக லெட்சுமி சாரதாக் கம்பெனியிலும், மதராஸ் பாய்ஸ் கம்பெனியிலும் ஆசிரியராக இருந்தார். பொதுவாகத் தமிழ் நாட்டில் நடைபெற்ற எல்லாக் கம்பெனிகளிலும் நமது ஆசிரியர் பங்கெடுத்துக் கொண்டார் என்று கூறுவது



பொருந்தும். விரிவுரை வேண்டியதில்லை.

பல நாடக சபைகளில் இவர் ஆசிரிய ஸ்தானம் வகித்தாலும், நீண்ட காலம் இருந்து தொண்டாற்றியதும் ஏராளமான நாடகங்களைப் பயிற்றுவித்ததும் இரு சபைகளுக்குத் தான். ஒன்று மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, மற்றொன்று எங்கள் நாடக சபை.

இன்று தமிழ்ப் பேசும் படவுலகில் முன்னணியில் நிற்கும் நடிகர்களிற் பெரும்பாலோர் இவ்விரு கம்பெனிகளிலுமிருந்தே தோன்றி யுள்ளார்களென்பது ஆசிரியர் முதலியாரவர் களுக்குப் பெருமையளிப்பதாகும்.

தோழர்கள், கலைவாணர் கிருஷ்ணன்,. காளி என். ரத்தினம்; கே.பி. கேசவன் கே.கே.பெருமாள், கே.பி. காமாட்சி. பி.யு.சின்னப்பா, எம்.வி. மணி,எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம், எம். ஜி. ராமச்சந்திரன் மற்றும் பல எண்ணிறந்த நடிகர்கள் இன்று பொதுமக்களிடையே பெற்றுள்ள நன்மதிப்புக் கெல்லாம் அவரவர்கள் சொந்தத் திறமையோ, முயற்சியோ காரணமென்றாலும், அத்தனை சுடர் விளக்குகளுக்கும் தூண்டு கோலாயிருந்தவர் இப்பெரியாரேயென்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை..

நடிப்பின் முக்கியத்துவத்தை இப் பெரியாரால் தான் நாங்கள் நன்குணர்ந்தோம். நடித்துக் காட்டிப் பயிற்றுவிப்பதில் சினிமாவுலகில் திரு. பி.கே. ராஜா சாண்டோ அவர்களையும், நாடகவுலகில் இப்பெரியாரையுமே நாங்கள் உயர்ந்தவர்களாகக் கருதுகின்றோம்.

முதலியாரவர்கள் பயிற்சியளிக்கும்போது நடிகன் சலிப்புறுவானேயன்றி, ஆசிரியர் முதலியாரவர்கள் சிறிதும் சலிப்படைய மாட்டார். ஒரு நடிகன் கீழே விழுவது இயற்கையாயிருக்க வேண்டு மென்பதற்காக ஆசிரியரவர்கள் ஐம்பது முறையானாலும் வெட்டுண்ட மரம்போல் விழுந்தே காண்பிப்பார். நாங்கள் மேடையிலிருந்து நடித்துக் கொண்டிருப்போம். எங்கள் ஆசிரியர் பக்கப்படுதாவில் நின்று கொண்டு எங்களைப் பார்த்தப்படி நடித்துக் கொண்டிருப்பார். அழவேண்டியகட்டங்களில் நாங்கள் அழுவது போல் பாவனை செய்வோம்; எங்கள் ஆசிரியர் உள்ளே நின்றபடி தேம்பித் தேம்பி அழுவார். அத்துணை நடிப்புணர்ச்சி! அத்துணை ஆர்வம் அவருக்கும்.

ஆசிரியர்வர்களின் ஆர்வ மிகுதியினால் சில சமயங்களில் முன் வரிசையிலிருப் பவர்களுக்கு எங்கள் குரலோடு ஆசிரியர் குரலும் கலந்து கேட்கும். சிற் சில சமயங்களில் கையிலிருக்கும் நாடகப் புத்தகத்தில் பாதி கூட வெளியே தெரிவதுண்டு! அவ்வளவு தூரம் தன்னை மறந்து நடிப்பில் ஈடுபட்டு விடுவார்.

நாடகத்தை ஒத்திகை பார்ப்பதென்றால் இப்போதைய நடிகர்களுக்கு வேப்பங்காய் மாதிரி. நேரடியாக மேடையிலே நடிப்பதில் தான் பலருக்கு ஆர்வம். ஆனால், அது சாத்தியப்படுவதில்லை. ஒத்திகையில் அலட்சிய மனப்பான்மை கொள்ளும் நடிகமணிகள்தான் மேடையில் வந்து குளறி வழிவது இன்றும் வழக்கமாயிருந்து வருகிறது. இந்த வகையில் ஆசிரியர் மிகவும் கண்டிப் பானவர். எவ்வாறு தமது மனதில் கற்பனை செய்திருப்பாரோ அந்த அளவுக்கு நடிகர்கள் ஒத்தி கையிலேயே நடித்துக் காட்டும் வரை எத்தனை நாட்களானாலும் நாடகத்தை நடத்த அனுமதி தரமாட்டார்.

கற்பனையாக ஒரு நாடகத்தை எழுதுவதைவிட நானூறு, ஐநூறு பக்கங்கள் கொண்ட பெரிய நாவல்களை நாடகங்களாக்குவது எவ்வளவு கஷ்டமான வேலையென்பது



அனுபவித்தவர்களுக்குத்தான் தெரியும். அத்துறையில் பூரண வெற்றி பெற்றவர் நமது ஆசிரியரவர்கள்.

நாடக நடிகர்கள் சினிமாவில் நடிக்கத் தகுதியற்றவர்களென்பது ஒரு சில பிரகஸ்பதி-களின் கூக்குரல். நாடக ஆசிரியர்கள் சினிமாவுக்கு சம்பாஷணைகள் எழுத முடியாதென்பதும் அதே போன்ற கூக்குரல்தான். எங்கள் ஆசிரியர் முதலியாரவர்கள் 1934-ம் ஆண்டில் சினிமாத் துறையில் பிரவேசித்து கோவை மனோகரா பிலிம்ஸாரால் தயாரிக்கப்பட்ட "சதி லீலாவதி"க்கு சம்பாஷணைகள் எழுதிக்கொடுத்து டைரக்டர் எல்லிஸ் ஆர். டங்கனுக்கு உதவியாயிருந்து அதிலும் தமது நுண்ணறிவை வெளிக் காட்டியுள்ளார்.

அதைப் பின்பற்றி, சந்திர மோகனா, பக்த துளசிதாஸ், மாயா மச்சீந்திரா முதலிய படங்களுக்கு சம்பாஷணைகள் எழுதியிருக்கிறார்.

நாடகங்களுக்கு விளம்பரங்கள் தயாரிப்பதில் நமது முதலியார்ரவர் களின் மூளை மிக மிக அபூர்வமாக வேலை செயயும். ஆங்கிலத்தில் மனோஹரன் நாடகத்திற்கு நோட்டீஸ் வரைவார். நடுவில் கவிதை யொன்று காணப்படும். அதில் ஒரு புறத்திலுள்ள கடைசி எழுத்துக்களைக் குறுக்கே படித்தால் "ஷண்முகம்" என்றிருக்கும் மற்றொரு புறத்திலுள்ள எழுத்துக்-களை அதேபோல் படித்தால் "மனோஹரன்" என்றிருக்கும்.

நாடக முடிவில் சிகரெட் பெட்டியொன்று பொது ஜனங்களுக்கு வழங்கப்படும். இலவசமாக சிகரெட் கிடைப்பதை யெண்ணிச் சிலர் ஆவலோடு திறந்து பார்ப்பார்கள். உள்ளே சிகரெட்டு போல் சுருள் காகிதங்கள் காணப்படும். பிரித்துப் பார்த்தால் ஒவ்வொன்றும் மறுநாளைய நாடகத்தின் காட்சி களைப் பற்றிய வர்ணனையாயிருக்கும்.

மற்றொருநாள் அதேபோல் சீட்டுக் கட்டு வழங்கப்படும். திறந்து பார்ப்பார்கள். உள்ளே முப்பத்தி ரெண்டு கார்டுகளிருக்கும். அவற்றில் நாடகத்தின் காட்சிகளைப் பற்றியும், நடிகர்களைப் பற்றியும் வர்ணித் திருக்கும்.

திடீரென்று ஒருநாள் ஊரிலுள்ள ஜனங்கள் வீட்டிற்கெல்லாம் "தந்தி ப்யூன்" வந்து தந்தி கொடுத்துக் கையெழுத்து வாங்கிப் போவான். எல்லோருக்கும் ஒரே தந்திதான். ஒரே வாக்கியம்தான். அன்று நடைபெறும் எங்கள் நாடகத்திற்கு வரும் படி அவசரத்தந்தி. . . !

இப்படியே விதவிதமாகப் புதிது புதிதாக ஆசிரியரவர்கள் அபாரக் கற்பனை செய்வார்.

ஆசிரியரவர்கள் தமிழ் நாட்டுக்குத் தமது செல்வமாக ஒரு நன்மகவையளித்துள்ளார். முதலியாரவர்களை நீங்கள் அறிந்திராவிட்டாலும் அவரது ஒரே புதல்வரை நன்கறிவீர்கள்.

"இவன் தந்தை என்னோற்றான் கொல்!" என்னுஞ் சொல்லுக்கு இலக்கியமாக விளங்கும் அவர்தான் இனிய தன்மையும் எளிய குணமும் படைத்த நடிகமணி தோழர் எம்.கே. ராதா. முதலியாரவர்கள் என்பால் அளவற்ற அன்பு கொண்டவர். "நான் சொல்லிக் கொடுப்பதை என்னிஷ்டப்படி நடித்துக் காண்பிப்பவன் ஷண்முகம் ஒருவன்தான்" என்று தமது புதல்வரிடம் அடிக்கடி கூறுவார். மரணத் தருவாயில் கூட "ஷண்முகத்தைப் பார்க்க விரும்புகிறேன்" என்று கூறிக் கொண்டிருந்ததாக தோழர் ஆ.மு. ராதா சொன்னார்.

1939-ல் நாங்கள் திருவண்ணாமலையில் நடித்துக் கொண்டிருந்த சமயம் ஆசிரியவரவர்கள் சென்னையில் தமது இல்லத்தில் காலஞ்சென்ற தாகத் தந்தி கிடைத்தது. நான் உடனே புறப்பட்டுச்



சென்றேனாயினும் உயிரற்ற உடலையும் காண இயலாது போயிற்று!

1939-மார்ச்சு மீ 8உ புதன் கிழமை தமது 67-வது வயதில் ஆசிரியவரவர்களின் ஆவி பிரிந்தது.

இது அகால மரணமெனக் கூறமுடியாது. இந்தியர்களின் சராசரி வயதைக் கணக்கிட்டால் ஆசிரியரவர்கள் இவ்வுலகில் அதிககாலம் வாழ்ந்துள்ளாரென்றே கூற வேண்டும். ஆனால், எவ்வளவு காலம் வாழ்ந்தாலும் உயிர் பிரிந்தால் நாம் துக்கப் படாமலிருக்க முடிவதில்லை. "இன்னும் சிலகாலம் வாழ்ந்திருந்தால் நன்றாயிருக்கும்" என்று சொல்லாமலிருப்பதுமில்லை . இது இயற்கை.

எத்தனையோ மனிதர்கள் பிறக்கிறார்கள்; வாழ்ந்து மடிகிறார்கள். இது சகஜம். அவர்களில் மடிந்த பின் மனத்தால் நினைக்கப்படுபவர் சிலருண்டு. மனத்தால் நினைப்ப தோன்றி உள்ளத்தில் உறைவிடம் பெறுவோர் வெகு சிலர். உள்ளத்தில் மட்டுமில்லாமல் ஓவியத்திலும், இலக்கியத்திலும் இடம் பெறுபவர் மிகச் சிறிய தொகையினர். அவர்களில் ஒருவர் நமது ஆசிரியர் முதலியார் அவர்கள்.

தமிழ் நாடக மறுமலர்ச்சியைப் பற்றிய சரித்திரம் வரையப்படும் பொழுது முதலியாரவர்களின் திருப்பெயர் முன்வந்து நிற்கு மென்பதில் ஐயமில்லை.

இத்தகைய பெரியார் காட்டிய வழியைப் பின்பற்றுவதே நாடகவுலகம் அவருக்குச் செய்யும் மரியாதையாகும். தமது வாழ்க்கை முழுதும் நாட்டுக்கு நலந்தரும் சமூக நாடகங்களையே தயாரித்த இப்பெரியாருக்கு, அதைப் பற்றியே கனவு கண்டு கொண்டிருந்த இப்பெருந்தகையாருக்குச் சிறப்பளிக்கும் முறையில் நல்ல சமூக நாடகங்கள் பலவற்றைத் தோற்று வித்து, நாடகக்கலையை வளர்ப்பதே நாம் அவருக்குச் செய்யும் கைமாறாகும். ஆசிரியர் கந்தசாமி முதலியாரவர்களின் பெயர் தமிழகம் உள்ளவும் குன்றாது நின்று நிலவுக!



நடிப்புக்கலை



கலையரசு . க . சொர்ணலிங்கம்

"உன்னையே நீ அறிவாய்" அதாவது மேடையில் தோன்றும் ஒவ்வொருவரும் தங்கள் தோற்றம் (உடை - ஒப்பனை) நிலை, நடை, பாவனை, அங்க அசைவுகள், பேச்சு, பாடல்கள் எவ்வாறு மற்றவர்களின் கண்களிலும் மனதிலும் படிக்கின்றனவோ, எவ்வாறு மற்றவர்கள் அவைகளை ரசிக்கின்றனரோவென்று அறிந்து கொள்ளக்கூடிய திறமையை அடையக் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும். "உன்னையே நீ அறிவாய்" என்றால் தன்னைத் தானே அறிய வேண்டும். அதாவது 'நான்' என்பதை நமது மனதிலிருந்து நீக்கி, நாம் செய்வதை மற்றவர்கள் எவ்வாறு ரசிக்கிறார்கள் என்பதையே பியாசப்பட்டாவது அறிந்து கொள்ள முயல வேண்டும். இன்றைய இளம் நடிகர்கள் இந்தக் கொள்கையை மனதில் கொள்ளும்படி செய்வதே மிக முக்கியம் என அனு பவத்தில் நான் கண்டது, காண்பது. ஒரு குருவிடமிருந்து தக்கபடி நடிக்கக் கற்ற சிலரைவிட ஏராளமானவர்கள் தாம் எல்லாம் அறிந்து நடிகர் என்று எண்ணிக்கொண்டு மேடையில் தோன்றுவது, மாத்திரமல்ல மற்றவர்களுக்கும் கற்பிக்க ஆரம்பித்து விடுகிறார்கள். மற்றவர் கண்களில் எவ்வளவு கேவலமாகத் தோன்றுகின்றனர் என்பதை உணர்வதேயில்லை. காரணம் தன்னைத்தான் அறியா திருப்பதே. தன்னைத் தான் அறிவதும் தன்னைத்தான் மறப்பதும் சுலபமான காரியங்களன்று. தவத்தால் மேம்பட்ட மகான்களுக்கு இது சாத்தியமாகக் கூடும். ஆனால் ஒரு நடிகனைப் பொருத்த வரையில் தன் அயராத ஈடுபாட்டாலும், அனுபவத்தாலும் ஓரளவிற்காவது புரிந்து கொள்ளும் அறிவை உண்டாக்கலாம்.

நான் ஓர் கதாபாத்திரத்தை ஏற்றவுடன் அப்பாத்திரத்தின் பாகங்களை மாத்திரமின்றி, முழு நாடகத்தையுமே பலமுறை வாசித்து என் பாத்திரத்தின் கணங்களையும் எவ்வாறு மற்றும் பாத்திரங்களுடன் அதன் தொடர்பு இருக்கின்றது என்பதையும் ஆராய்ந்து அறிந்து என் பாத்திரத்தை மனதிற் கற்பனை செய்துகொள்ளுவேன். அதன் தோற்றம் (உடை ஒப்பனை) நிலை, நடை, பாவனை, பேச்சு, குரல் இவைகளெல்லாம் எவ்வாறு அமையப்பட வேண்டும் என்பதைக் கற்பனை செய்து கொண்டு தான் வசனங்களை மனப்பாடம் செய்வேன். அதுவும் என்னுடைய பாகங்களை மாத்திரமல்லாது, என்னுடன் கூட நடிக்கும் மற்றவர்களுடைய பாகங்களையும் சேர்த்தே மனனம் செய்வேன். மனப்பாடம் பண்ணும் போதே அதற்கேற்ற உயர்ச்சியுடன் நான் உபயோகிக்கப் போகும் குரலை அமைத்துக் கொண்டுதான் செய்வேன். உபயோகிக்கும் குரல் என்றால் பாத்திரத்திற்கேற்ற குரலாய் இருக்க வேண்டியது அவசியம்.

ஒப்பனை முடிந்தவுடன், நிலைக் கண்ணாடியில் பார்த்துவிட்டு, மற்றும் நடிகர்களை அழைத்து நான் உபயோகிக்கப் போகும் நிலை, முகபாவம் முதலியவற்றை அவர்கள் முன் செய்து காட்டி அவர்கள் அபிப்பிராயத்தைக் கேட்டே தான் மேடைக்குப் போவேன். அதன் மூலம் மற்றவர்களுக்கு என் நடிப்பு எப்படிப் பிடிக்கிற தென்பதையறிய முடிகிறது. இப்பொழுது பல நடிகருக்குத் தாம் செய்வதே சரி, தம்மிலும் பார்க்கின்ற மற்றவர்களுக்கு என்ன கூடத் தெரியும் என்ற எண்ணமிருப்பதையறிவேன். அது சரியல்ல. நாடகம் பார்க்க வருபவர்களிடமிருந்தும் என் நடிப் பைப் பற்றி அபிப்பிராயம் கேட்பேன். படித்தவர்கள், படிக்காதவர்கள், முதியவர்கள், இளைஞர், பாலர் யாவரிடத்திலும் தான் கேட்பேன். ஏனெனில் மண்டபத்தில் இருப்பவர்கள் பல்வேறு ஞானமுள்ளவர் களாயிருப் பார்கள். அவர்கள் யாவரையும் ரசிக்கச் செய்வது நடிகர்களின் கடமையல்லவா.

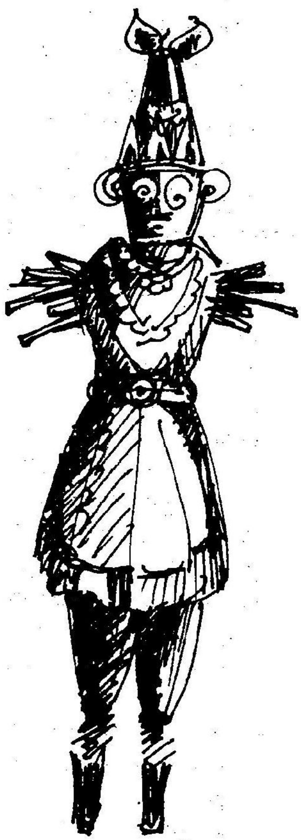
தன்னைத்தான் அறிவதற்கு இன்னொரு வழியுண்டு. அதாவது நாம் மேடையில்



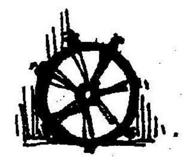
செய்வதைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் சபையோரின் முகபாவங்களிலிருந்து நாம் செய்வது எவ்வாறிருக்கின்றதென்பதையறிந்து கொள்ளலாம். மண்டபத்திலிருப்பவர்களின் முகபாவங்கள் நாம் நடிப்பதைப் பிரதிபலித்துக் காட்டும் நிலைக் கண்ணாடிகளென்றும் சொல்லலாம். கொஞ்சம் மேடை அனுபவம் ஏற்பட்ட பின்தான் இதையறிந்து கொள்ள முடியும். இதுபற்றி இன்னும் அனேகம் சொல்லலாம் ஆனால் விரிவஞ்சி விடுக்கப்பட்டது.

இதுவரை 'உன்னையே நீ அறிவாய்' என்பது பற்றிக் கூறினேன். இனி, 'உன்னையே நீ மறப்பாய்' என்பது பற்றிச் சிந்திப்போம். அதாவது ஒரு நடிகன் தன்னை மறந்து நடிக்க வேண்டுமென்பதே, "ஒருவன் தன்னை மறந்திருக்கும்போது அவன் கையில் வாள் ஒன்றிருப்பின் மற்றைய நடிகரின் கதி என்னவாகும்" என்று சிலர் ஏளனமாய்ப் பேசியதையும் எழுதியதையும் நான் அறிவேன். அதற்குக் காரணம் தன்னை மறப்பதென்பதின் அர்த்தம் புரியாதிருப்பதே: தன்னை மறப்ப தென்றால் ஒருவர் மெய் மறக்க வேண்டுமென்பதல்ல. நான் சொர்ண லிங்கம் நடிக்கிறேனென்பதை விட்டு நாம் நடிக்கும் பாத்திரத்தின் கணங்களை உள்ளத்தில் உணர்ந்து சித்தரித்துக் காட்ட வேண்டுமென்பதே. அந்தப் பாத்திரமாகவே எம்மை மாற்றிக் கொள்ள வேண்டும். எங்கள் சுய உணர்ச்சியை மறந்துவிட வேண்டும். *(Forgot yourself consiousness)* 'உன்னையே நீ மறப்பாய்' என்பது 'நான்' என்பதனை மறக்க வேண்டு மென்பதே *Forgot your self and not 'yourself)* இதைப் புரிந்து கொள்ள முடியாதவர்களே கேலி மொழிகளைப் பேசுவார்கள். சுய உணர்ச்சியிருக்கும் வரையில் பாத்திரத்தின் குணங்களை உணர்ந்து கொள்வதற்குச் சாத்தியப் படாது. சுய உணர்ச்சியிருக்கும் போது நாம் செய்வது சரியோ பிழையோ, அல்லது நாம் பார்த்த நடிகரைப் போல நடிக்கிறோமோ அல்லவோ என்ற எண்ணங்கள் பல எங்கள் மனதுள் ஊசலாடிக் கொண்டிருக்கும். இந்த நிலையில் பாத்திரங்களின் கணங்களை உணர்ந்து சித்தரித்துக் காட்டச் சாத்தியமாகுமா, இல்லை, நடிகர்கள் கற்க வேண்டிய முதற் பாடம் தன்னை (சுய உணர்ச்சியை) மறப்பதே, என்னிடம் நடிக்கக் கற்றுக் கொள்ள வருபவர்களுக்கு அதைத்தான் வற்புறுத்துவேன்.

உன்னையே நீ அறிவாய்
உன்னையே நீ மறப்பாய்



நாடகப் பேராசிரியர் வாழ்க்கை வரலாறு



புத்தனேரி இரா. சுப்பிரமணியன்

இயல் இசை நாடகம் என்னும் முத்தமிழின் முழக்கம் இன்று நாடெங்கும் கேட்கிறது. கூர்ந்து நோக்கினால் 'நாடகம்' ஒன்றிலேயே முத்தமிழும் பொருந்துவது விளங்கும். இயலும் இசையும் இல்லையானால் நாடகம் இல்லை! எனவே, நாடகக் கலையை 'முத்தமிழ்க் கலை' என்று சொன்னாலும் பொருந்தும்.

முத்தமிழ்க் கலையாகிய நாடகத்தின்மீது இந்நாள் மக்களுக்கு ஒரு புதிய நாட்டம் பிறந்திருக்கிறது. 'பேசும் படக் காட்சிகளினால் நாடகக் கலை எங்கே நசித்து விடுமோ' என்று பலர் அஞ்சியதுண்டு. ஆனால் மக்களிடையே விழிப்பு உணர்ச்சி ஏற்பட்டுள்ள காரணத்தினாலே, ஒருபுறம் திரைப்படமும், மற்றொரு புறம் நாடகமும் - ஒன்றோடொன்று மோதுதலின்றி - வளர்ந்து வரும் சூழ்நிலை தோன்றிவிட்டது. கலை வளர்ச்சிக்கு நல்ல அறிகுறி இது.

தமிழகத்தில் நாடகக் கலைக்கு ஒரு சிறப்பான இடம் இந்நாள் கிடைத்திருக்கிறதென்றால் அதன் புகழ் அத்தனையும் 'நாடகப் பேராசிரியர்' திரு பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களுக்கே உரிய தாகும். இதில் இரண்டுபட்ட கருத்து யாருக்கும் இருக்கமுடியாது.

துவண்டு கிடந்த நாடகப் பசுங்கொடியைத் தமது முயற்சி என்னும் கொழு கொம்பினால் தாங்கிப் பிழைக்கவைத்தவர் திரு. சம்பந்த முதலியார். அவரது முயற்சியால் நாடகம் புத்துயிர் பெற்றுத் தழைத்துப் படர்ந்து ஓங்குகின்றது.

"தொண்டை நன்னாடு சான்றோருடைத்து!" இந்த முது மொழியின் பொருள் திரு. சம்பந்த முதலியார் அவர்களோடு பழகியவர்களுக்குத்தான் நன்றாக விளங்கும்! கள்ளங் கபடற்ற உள்ளம்; கனிந்த மனப் பண்பு; நுண்ணறிவு; எவரிடத்தும் இனிமை ததும்ப, அடக்கம் தவழ, அன்பு முனைக்கக், குழைவாகப் பழம்போலப் பேசிக் குறுநகை புரியும் பெருந்தன்மை; அவ்வளவு குழைவிலும் தம் கருத்தை விட்டுக் கொடுக்காமல் ஆணித்தரமாக ஏற்றும் நல்லாண்மை. இத்தகைய சான்றாண்மைப் பண்புகளையெல்லாம் திரு சம்பந்த முதலியார் அவர்களிடம் சிறு நேரமேனும் பழகியவர்களே காணமுடியும்.

திரு பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள், சென்னை மாநகரில், பெருந்தன்மை பொருந்திய குடும்பத்தில், 1873, பிப்ரவரி முதல் நாள் தோன்றினார். அவருடைய தந்தையார் திரு. பி. விஜயரங்க முதலியார் நல்ல செல்வாக்குடையவர். பள்ளிக் கண்காணிப்பாளராகப் பணியாற்றிப் புகழ் பெற்றவர். முதன்முதல் தமிழ்ப்பாட நூல் எழுதியவருமாவர்.

திரு சம்பந்தம் தமது பச்சிளம் பருவத்திலேயே கல்வியிற் பேரார்வம் காட்டினார். பஞ்சுப் பொதியிலே தீ பற்றுகிற வேகத்தில் அவரது பக்குவப்பட்ட நெஞ்சிலே கல்விக் கனல் கொழுந்து விட்டு வளர்ந்தது. சென்னை கோவிந்தப்ப நாயக்கர் பள்ளி, பச்சையப்பன் உயர்நிலைப் பள்ளி, மாகாணக் கல்லூரி ஆகியவற்றில், முறையே அவரது கல்வி தங்குதடையின்றி வளர்ந்தது. இக் காலங்களில் அவருக்குப் பரிசாகக் கிடைத்த வெள்ளிப் பதக்கங்களும், பலப்பல, 'மெட்ரிகுலேஷன்' தேர்வில் மாகாணத்திலேயே முதல்வராகத் தேறி, திரு. ஜெயராம செட்டியாரின் தங்கப் பதக்கமும் பெற்றார்.

பி.ஏ. வகுப்பில் ஆங்கிலத்தில் சிறப்பு வரிசையில் மாகாணம் முழுவதிலும் இரண்டாவது இடம் பெற்றுத் தேறினார். வரலாற்றுப் பகுதியில் முதல் வகுப்பில் தனிச் சிறப்போடு தேறும் பெருமையும் அவ்வாண்டில் திரு சம்பந்தம் ஒருவருக்கே கிடைத்தது

கார்டன் (Gordon) வரலாற்றுப் பரிசு, பவல் (Powell) தமிழ்ப் பரிசு, பவுர்டில்லியன் (Bourdillion) பரிசு முதலியவைகளும் திரு சம்பந்தத்திற்கே கிடைத்தன. மாகாணக் கல்லூரிச் சுவர்களில் தொங்கும் சிறப்புப் பலகைகள் பலவற்றில் திரு சம்பந்தத்தின் பெயரை இன்றும் காணலாம். பல்வேறு சமயங்களில்



தாம் பெற்ற பரிசுகளை யெல்லாம் தொகுத்து இன்னும் மிகக் கவனமாகப் பாதுகாத்து வருகிறார்

இத்தகைய பரிசுகளைத் திரு சம்பந்தம் பெற்று விட்டாரென்றால் அவ்வளவு எளிதானதல்ல! அவருடன் பயின்ற சர்.வேப்பா ராமேசன், பனகால் அரசர், பேராசிரியர் சிங்கார வேலர் முதலிய அறிஞர்களைத் தோற்கடித்துப் பெற்ற பரிசுகள் அவை என்பதை நினைவில் வைத்துக் கொள்ளவேண்டும்.

அந்தக் காலத்தில் திரு. 'ஸ்டுவர்ட்' (Mr. Stuart) என்னும் பேராசிரியர் ஒருவர் இருந்தார். அவர் யாரையும் விரைவிலே பாராட்டி விடமாட்டாராம்! எந்த மாணவரும் அவரிடம் உளங்கனிந்த பாராட்டுப் பெற்றதில்லை. ஆனால் திரு. சம்பந்தத்திற்கு 'ஸ்டூவர்ட்' துரைமகனாரின் பாராட்டும் கிடைத்து விட்டது! இதனை அறிஞர் பலரும் வியந்து பாராட்டியுள்ளனர்.

கல்லூரிப் படிப்பும் முடிந்தது. நண்பர்களது தூண்டுதலின்படி திரு. சம்பந்தம் சட்டக் கலை பயின்று வழக்கம்போல் சிறப்பாகத் தேறினார். பின்னர்த் திரு. குமாரசாமி சாஸ்திரியார் என்னும் மாபெரும் வழக்கறிஞரிடம் சட்டப் பயிற்சி பெறும் வாய்ப்பும் கிடைத்தது. இதன் பயனாகச் சென்னை உயர்நீதி மன்றத்தில் வழக்கறிஞராகத் தம்மைப் பதிவு செய்து கொண்டார். வாக்குத் திறம் வாய்ந்து வழக்கறிந்து மன்றாடிச் சிறப்பும் எய்தினார்.

1924-ல் சிறு வழக்கு நீதிமன்றத்தின் (Small Cause Court) நடுவராகத் (Judge) திரு. சம்பந்தம் அமர்த்தப் பெற்றார். அது முதல் 1928-வரை சிறப்புடன் நீதி செலுத்தினார். 1928-ல் அவருக்கு வயது 55 நிறையவே, நீதிபதி பொறுப்பினின்றும் ஓய்வுபெற வேண்டியதாயிற்று. நீதிபதியாக ஏழாண்டிற்குக் குறைவாகவே பணியாற்ற முடிந்ததாகையால் உதவிச் சம்பளம் Pension) பெறும் வாய்ப்பும் இல்லாது போயிற்று. இடையே சிலகாலம் திரு. சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் தலைமை மாகாண மாஜிஸ்திரேட்டாகவும் பணியாற்றி யுள்ளார்.

ஓய்வு பெற்றதும், தமக்கிருந்த நாடகக் கலையார்வத்தையும் திறமையையும் உருவான வழிகளிற் செலுத்தும் வாய்ப்பைப் பெற்றார். இளமையிலிருந்தே நாடகத்திலே தனிப்பட்ட ஆர்வமும் நடிப்புத் திறமையும் அவரிடம் பொருந்தி வளர்ந்துள்ளன.

மக்களின் வாழ்க்கை இயலை - உள்ளப் பாங்கைத் தம் நெஞ்சக் கண்ணாடியில் தெளிவாகக் கண்டார். தாம் கண்ட காட்சிகளைப் பற்பல நாடகங்களாக உருவாக்கியுள்ளார். அவரியற்றியுள்ள சமூக நாடகங்கள் அத்தனையும் மக்கள் வாழ்வியலின் மறுபதிப்பாகவே விளங்குகின்றன.

இதுவரை தொண்ணூற்றுக்கும் மேற்பட்ட நூல்கள் எழுதியுள்ளார். அவற்றில் மிகப் பெரும்பாலானவை நாடகங்களே! ஏறத்தாழ 5500 - இடங்களில் அவருடைய பல்வேறு நாடகங்களும் நடிக்கப் பெற்றுள்ளன. இவை தவிர, அவருக்குத் தெரியாமலே பள்ளிகளிலும், பொது இடங்களிலும் நடிக்கப் பெற்றுள்ள அவருடைய நாடகங்கள் எத்தனையோ?

திரு. சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் நாடகங்கள் எழுதுவதோடு அமைதியுறவில்லை, அவற்றில் நடிப்பதிலும் அவருக்குப் பேராவல். இதுவரை 500-க்கு மேற்பட்ட நாடகங்களில் அவர் நடித்திருக்கிறார். 'மனோஹரா' என்னும் நாடகத்தில் அவர் மனோஹரனாக நடித்த மாண்பினைப் பாராட்டாதார் இலர்.

'சுகுண விலாச சபை' என்னும் நாடகக் கலை நிலையத்தை நண்பர்களின் கூட்டுறவால், பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பே துவக்கி, அதன் வழியாகப் பல நாடகங்களை நடத்தியிருக்கிறார். அந்நிலையத் திலே அரசியல் தலைவர்களும், அறிஞர்களும் ஆர்வத்தோடு ஈடுபட்டுப் போற்றினர்.



நாடு முழுவதும் அளவற்ற பாராட்டுதலுக்கு உரியதான பெருமை திரு. சம்பந்த முதலியாரின் 'சபாபதி' என்னும் நாடகத்துக்கே உண்டு. அதைப் படித்துவிட்டு வயிறு குலுங்கச் சிரித்து மகிழ்ந்தனர் தமிழர்கள். முகத்திலே சிரிப்பே இன்றிக் கூம்பிய உதட்டினராயுள்ளவர்கள் கூட 'சபாபதி' யைக் கண்டு சிரித்துத்தான் தீர வேண்டும்! அந்நாடகம் திரைப் படமாகவும் வெளிவந்து மக்களிடையே பெருங் களிப்பை உண்டாக்கியது.

மேலும், திரு. சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் எழுதிய லீலாவதி சுலோசனா, தாசிப்பெண், ஊர்வசியின் சாபம், காலவரிஷி, மயாதி, ரத்னா வளி, வேதாள உலகம் முதலிய பல நாடகங்களும் பேசும் படக் காட்சிகளாக வெளிவந்துள்ளன. .

நாடகக் கலையின் பெருமை, அதன் வளர்ச்சி இவைபற்றி 'இந்து' இதழில் திரு. சம்பந்தம் அவர்கள் எழுதிவந்த கட்டுரைகள் கலையன்பர்களுக்கு விருந்தாக விளங்கின.

இன்றைய நடிகர் உலகம் திரு. சம்பந்தம் அவர்களைத் தம் தந்தையாகப் போற்றுகின்றது. சிறந்த கலைஞர்களின் உள்ளத்திலெல்லாம் அவர் வீற்றிருக்கிறார். சென்னையில் நடைபெற்ற ஒரு நாடகக் கலை மாநாட்டின்போது, மேடைமீது சிறந்த சினிமா நடிகரான திரு. எம்.கே. ராதா, திரு. சம்பந்த முதலியார் அவர்களின் தாள் பணிந்து, அவருடைய கைகளைக் கண்களில் ஒற்றிக்கொண்டு மகிழ்ச்சிக் கண்ணீரால் நனைத்த உள்ள நெகிழ்ச்சி இன்னும் என் கண்முன் காட்சி தந்துகொண்டிருக்கிறது.

தமிழ் இசை இயக்கம் துவங்கியவுடனே, தம் முதுமையையும் பொருட்படுத்தாமல் திரு. சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் வீறுகொண்டு முன்வந்து, சென்னைத் தமிழிசைச் சங்கத் தொடக்க விழா வரவேற்புக் கழகத் தலைவராகப் பொறுப்பேற்றுக் கொண்ட பண்பை - உணர்ச்சி வேகத்தை - யாரும் மறக்க முடியாது.

பொதுநலப் பணி என்றால் மிட்டாயைக் கண்ட குழந்தைபோல, ஆவலோடு முந்தி வந்து பொறுப்பேற்றுக் கொள்ளும் உணர்ச்சி திரு. சம்பந்த முதலியாரிடம் வளர்ந்தோங்கி உள்ளது. எத்தனையோ மாநாடுகளில் அவர் தலைவராக விளங்கியுள்ளார். 1944-ல் 'நாடகப் பேராசிரியர்' என்னும் பட்டத்திற்கு உரியவரானார்.

பழமை-புதுமை என்ற இரண்டையும் காளைகளாகப் பூட்டித் தம் வாழ்க்கைச் சகடத்தை நல்ல வழியிலே ஈர்த்துச் செல்பவர் திரு. சம்பந்த முதலியார். மயிலை கபாலி கோவிலின் அறங்காப்பாளராக 25-ஆண்டுகளுக்குமேல் எவ்வகையான குறைபாடும் இல்லாமல் தொண்டு செய்துள்ளார். திருக்கோயில்களில் அவர் சமயச் சொற்பொழிவுகளும் செய்வதுண்டு. அந்நேரங்களில் அவரது தோற்றம் நம்மைப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முந்திய நாயன்மார் காலத்துக்குக் கொண்டு செல்லும்! நம்மிடையே நடமாடும் நாவுக்கரசர் போன்று அவர் காட்சியளிப்பார். ஆனால் பொது மேடைகளில் திரு. சம்பந்த முதலியார் அவர்களின் தோற்றமோ புதுமையிற் புரளும் மேலைநாட்டுத் துரைமகன் போன்றிருக்கும்! 'கோட்டு', 'சூட்டு', 'டை' இல்லாமல் மேடைகளுக்கு வரமாட்டார். கோவிலிலே சொற்பொழி வாற்றும் சம்பந்தரும், மேடையிலே வீற்றிருக்கும் சம்பந்தரும் ஒருவரே என்றால் யாரும் நம்பமாட்டார்கள்! இரண்டு தோற்றங்களிலும் அத்தகைய வேற்றுமையிருக்கும்.

எந்த அரசியற் கட்சியிலும் அவர் ஈடுபட்டதில்லை. தமிழ்த் தொடர்பான நிகழ்ச்சிகளில் மட்டுமே கலந்து கொள்வார். கூட்டங்களில் அவர் மிகவும் மெல்லிய குரலிலே - ஆனால் அழுத்தமாக நடிப்புணர்ச்சியோடுதான் பேசுவார். அவரது பேச்சிலே நகைச்சுவை மிகுந்து தோன்றும். சொற்போருக்கு இடந்தரக்கூடிய எவ்வகையான பிணக்குகளிலும் அவர் தலையிடவே மாட்டார்; ஒதுங்கிக்கொள்வார்; தனிப்பட்ட முறையிலே வேண்டுமாயின் தம் கருத்தை விளக்குவார்.



பெற்றோர்களிடத்தில் திரு சம்பந்த முதலியார் அவர்களுக்கு அளவிறந்த பற்றுதல் உண்டு. பெற்றோர் வணக்கம் என்பது அவரது அன்றாடத் திட்டங்களில் ஒன்று என்று சொல்லலாம். தம் தந்தையாரின் பெருமையைப் பற்றி அவர் எல்லோரிடமும் சொல்லிப் பெருமைப்படுவதுண்டு.

"ஒழுங்கு முறை" என்றால் என்ன என்பதைத் திரு. சம்பந்த முதலியார் அவர்களின் இல்லத்திற்குச் சென்றவர்கள் உணர்வர். ஒரு திட்டமில்லாமல் எந்தத் துறையிலும் அவர் இறங்குவதில்லை. தமிழைப் பற்றியானாலும் சரி, தம்மைப்பற்றியானாலும் சரி, செய்தித் தாள்களில் ஏதேனும் குறிப்பு வந்தால் அதனை உடனே கத்தரித்துத் தொகுத்து விடுவார். 1891-ம் ஆண்டிலிருந்தே இந்தப் பழக்கத்தைக் கையாண்டு வருகிறார். அவரது வீட்டில் செய்தித்தாள் துணுக்குகளின் தொகுப்புக்கள் பலவற்றை இன்றும் காணலாம்.

அண்மையில் அவரது வீட்டிற்குச் சென்ற போது, அவருடைய அன்றாட அலுவல்கள் என்னவென்று கேட்க நேர்ந்தது. உடனே தயக்கம் இன்றி, ஓர் அலமாரியைத் திறந்தார்; ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் இருந்த துண்டுச் சீட்டை எடுத்துக் காட்டினார். அதில் அவருடைய அன்றாட நிகழ்ச்சி முறை - விடியற் காலையில் எழுவது முதல் இரவு படுக்கைக்குச் செல்வதுவரை - ஒன்றுவிடாமல் மணிக்கணக்குகளோடு குறிக்கப்பட்டிருந்தது. அக்குறிப்பு பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பு எழுதி வைத்ததாகவும் தோன்றியது! அதே முறையை இன்றும் பின்பற்றி வருவதாகவும் கூறினார்.

இளமை முதல் அயராது தொகுத்து, உள்ள படி உணர்ந்து குறித்துவந்த பற்பல செய்திகள் மேலும் நூல்கள் எழுதுவதற்குரிய வாய்ப்பை அவருக்குத் தந்துள்ளன. இம்முறையினால் காலக் குறிப்புகள், உணவுப் பொருட் குறிப்புகள் போன்ற நூல்களை வெளியிடும் வாய்ப்புப் பெற்றார்.

அவர் எழுதிய இன்னும் சில நூல்கள் அச்சிடப் பெறாமல் இருக்கின்றன. 'தமிழ் மொழி வரலாறு' பற்றிய கையெழுத்துச் சுவடியொன்றும் திரு. முதலியார் அவர்களிடம் உள்ளது.

நாடகக் கழகம் என்னும் கலைநிலையம் 1950-ல் தோன்றியது பற்றி திரு. சம்பந்தம் அவர்களுக்கு மட்டற்ற மகிழ்ச்சி. அது மக்களின் மதிப்பிற்குரிய பொது நிலையமாகத் திகழ வேண்டும் மென்னும் ஆசையோடுதான் அதன் ஆதரவாளராக விளங்கி வருகிறார்.

இப்போது நம் நாடகப் பேராசிரியர் அவர்களுக்கு 80 ஆண்டுகள் நிரம்புகின்றன. ஆண்டிலும் தமிழறிவிலும் பழுத்து விளங்கும் அவரது உள்ளத்திலே இளைஞர்களுக்குரிய உணர்ச்சியும் ஆர்வமும் குடிகொண்டுள்ளன. செந்தமிழ்மீதும் தமிழ் நாட்டின் மீதும் அவருக்கு அளவிலாப் பற்று உண்டு. சென்னை நகரின் மீது ஆந்திரர் உரிமை கொண்டாடுவதை உணர்ந்தபோது அவரது உள்ளம் குமுறலாயிற்று. மனத்துடிப்பைப் பல மேடைகளிலே கொட்டியிருக்கிறார். அவருடைய வாழ் நாளிலேயே, 'சென்னை தமிழ் மாகாணத்துடன் சேர்ந்து விட்டது' என்ற நற்செய்தி மலர்வதால் அவருக்குப் புதிய ஊக்கம் ஊறியுள்ளது.

திரு. சம்பந்த முதலியார் அவர்களின் மணி விழாவை உரிய சிறப்போடு கொண்டாடத் தவறிய தமிழகம் அவரது 80-ம் ஆண்டு நிறைவு விழாவை மிகமிகச் சிறப்பாகக் கொண்டாடித் தன் குறையைத் தீர்த்துக்கொண்டது. திருவல்லிக்கேணி கலா மண்டபத்தில் டாக்டர் சி.பி. ராமசாமி ஐயர் அவர்கள் தலைமையில் இவ்விழா கொண்டாடப்பட்டது. சென்னை முதலமைச்சர் டாக்டர் ராஜாஜி அவர்கள் முதலியார் அவர்களுக்குப் பொன்னாடை போர்த்தினார். மாறுபட்ட கருத்துடைய அரசியல் தலைவர்களும் கலைஞர்களும் ஒரே மேடையில் முக மலர்ந்து கலந்து கொண்டு பாராட்டியது இவ்விழா விற்குத் தனிச் சிறப்பையளித்தது. இதனைத்



திறமையாக நடத்திய பெருமை நாடகக் கழகத்துக்கே உரியது.

இவ்வளவும் எழுதிய பிறகு, முதலியார் அவர்கள் என்னிடம் கூறிய ஒரு குறிப்பு நினைவுக்கு வருகிறது: "யார் யார் என்னைப் பற்றிக் கண்டித்துக் குற்றங்குறைகளை, வெட்டவெளிச்சமாக்குகிறார்களோ, அவர்கள் தாம் என் நண்பர்கள்; என்னைப் புகழ்பவர்கள் எனக்குப் பகைவர்களே!

இந்தக் கோட்பாட்டின்படி யான் அவருடைய நண்பனானாலும் சரி, பகைவன் ஆனாலும் சரி; அது பற்றிக் கவலையில்லை. தமிழ் நாடகக் கலை உயர்வின் எல்லையை எட்டிப் பிடித்திருக்கும் நாடகப் பேராசிரியரின் பெருமையை உண்மை பிறழாமற் கூறிவிட்டேன் என்ற ஆறுதல் மட்டும் எனக்கு உண்டு எனவே பெருமிதம் அடைகிறேன்.

வாழ்க நாடகப் பேராசிரியர்!



நாடக அரசி பாலாமணி அம்மையார்

கலைமாமணி எம்.கே.ராதா

பெண்ணின் பெருமை, பெண்ணின் உரிமை, பெண்களின் முன்னேற்றம் என்றெல்லாம் இப்போது பெண்மையைப் போற்றி வருகிறோம். இத்தகைய பிரச்சார முழக்கம் இல்லாத பழங்காலத்திலேயே மேடை நாடக அரசியாக மிகவும் புகழ் பெற்று விளங்கிய பெண்மணி பாலாமணி அம்மையார்.

சுமார் 100 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே அதாவது கி.பி.1880-1890ஆம் ஆண்டுகளில் பாலாமணி அம்மையாரின் புகழ், கொடி கட்டிப் பறந்தது.

கும்பகோணத்தில் முழுக்க முழுக்க அழகிய இளம் பெண்களை வைத்தே நாடகக் கம்பெனி ஒன்றை நடத்திக் கொண்டிருந்தார். வெற்றிகரமாக நாடகங்களைப் போட்டுக்கொண்டிருந்தார்.

'நாடக அரசி' என்ற பட்டத்தைப் பெற்றவர். முதன் முதலாக இந்த நூற்றாண்டில் பெண்களில் கலைக்காக ஒரு பட்டத்தினைப் பெற்றவர் இவரே. அத்துடன் முதன்முதலாகப் பெண்களையே முழுக்க முழுக்க வைத்து ஒரு நாடகக் கம்பெனி நடத்தியவரும் இவரே. இவர் எனது தந்தையாராகிய கந்தசாமி முதலியார் அவர்களிடம் கும்பகோணம் வந்து 'மனோகரா' நாடகம் நடத்துவதற்கான பயிற்சியைக் கொடுக்கும்படி கேட்டுக்கொண்டார்.

என் அப்பா அந்த அழைப்பை ஏற்றுக் கும்பகோணம் சென்றார். அந்தக் கம்பெனியில் அப்போது இருந்த நடிகைகளில் ராஜாம்பாள், கிருஷ்ணவேணி, விக்டோரியா முதலிய பெண்கள் புகழ் பெற்றவர்கள்.

பாலாமணி அம்மாவைப் பற்றி என் தந்தை கூறிய விஷயங்களை இங்கே கூற வேண்டும். கேட்கக் கேட்க இன்னமும் கேட்கமாட்டோமா என்று கேட்பவர் நினைக்குமளவுக்கு இனிமையான குரலில் பாடக் கூடியவர் பாலாமணி. தன்னுடைய வயதைவிட இளமையான தோற்ற முடையவராக இருப்பார். எவரிடத்தும் அன்பு காட்டும் சாந்தமான குணத்தையுடையவர். சிறந்த நடிகை. முறைப்படி பரதநாட்டியக் கலையைப் பயின்றவர்.

பாலாமணி அந்தக் காலத்து மிட்டாதார்கள், ஜமீன்தார்கள், மிராசுதாரர்கள் முன்னிலையில் நடனமாடிப் புகழும் செல்வமும் பெற்றவர். இவருக்கு அனாதைப் பெண்கள் என்றால் இரக்கம் அதிகம். தன்னால் முடிந்த அளவுக்கு அனாதைப் பெண்களுக்கு உதவ வேண்டும் என்றே பெண்களைக் கொண்டு நாடகக் கம்பெனி ஒன்றை ஆரம்பித்தார். குறைந்தது அறுபது எழுபது பெண்கள் அவருடைய கம்பெனியில் இருந்தார்கள். திருமணம் செய்து கொண்டால் தன்னுடைய நாடகப் பணி பாதிக்கப்படும் என்று கடைசிவரை பாலாமணி திருமணம் செய்து கொள்ளவில்லை.

நாடகங்களின் மூலம் ஏராளமாகச் சம்பாதித்தார் பாலாமணி. அதில் பெரும் பகுதியைக் கோவில் திருப்பணிகளுக்கும், ஜாதி மத வித்தியாசமின்றி அனாதைப் பெண்களுக்குத் திருமணம் செய்து வைத்தும் செலவு செய்தார். இன்றும் கும்பகோணத்தில் கும்பேஸ்வரர் கோவிலிலுள்ள திருமண மண்டபம் பாலாமணி அம்மாள் பெயருடன் இருப்பதைக் காணலாம்.

இவர்தான் தன்னுடைய எதிர்காலத்துக்கென்று எதையும் சேர்த்து வைத்துக் கொள்ளவில்லையே தவிர இவருடைய நாடகக் கம்பெனியில் இருந்த பெண்கள் இவருடைய உதவியினால் திருமணம் செய்து கொண்டும், தனியாக நாடகக் கம்பெனிகள் அமைத்துக் கொண்டும் வசதியாக வாழ்ந்தார்கள்.

என்னுடைய தந்தை பாலாமணி கம்பெனிக்குச் சென்று நாடகங்களுக்கான பயிற்சிகளைக் கொடுத்ததும் கம்பெனிக்கு மேலும் புகழும் செல்வமும் சேர்ந்தன.

நாடகங்களில் புதுமை இருக்க வேண்டும் என்பதற்காக ஓவியர்களைக் கொண்டு எழுதப்பட்ட அரண்மனை, பூங்கா, தெரு சீன்களை உபயோகித்தார்.



அதற்கு முன்னால் சீன்கள் என்பது பெரும்பாலான நாடகங்களில் கிடையாது.

கும்பகோணத்தில் பாலாமணியின் வீடு பெரிய அரண்மனைபோல இருக்கும். வீட்டில் பணியாட்களே ஆண்களும் பெண்களுமாக ஐம்பது அறுபது பேர்கள் இருப்பார்கள். கல்யாண வீடு போலத் தினமும் சமையல் நடந்துகொண்டிருக்கும்.

நான்கு குதிரைகள் பூட்டப்பட்ட சாராட்டு வண்டியில்தான் பாலாமணி அம்மாள் போவார். சுற்றிலும் வெல்வெட் திரைச்சீலைகளால் அதன் பக்கவாட்டுப் பகுதிகள் மூடப்பட்டிருக்கும்.

வண்டியில் தொங்கும் திரைச்சீலையின் வழியாக மானசீகமாகப் பார்த்தே இளைஞர்கள் மட்டுமல்ல, முதியவர்களும் பெருமூச்சு விடுவார்கள். 'பாலாமணி உட்கார்ந்து போகும் வண்டியைப் பார்த்தேன்' என்று சொல்லிக் கொள்ளுவதிலேயே ஒரு உற்சாகம் அடைவார்கள்.

அவரை நாடகங்களில் ஒப்பனையுடன் தானே பார்க்கிறோம். நேராகப் பார்க்க வேண்டுமென்று நீண்ட தூரக் கிராமங்களிலிருந்து மக்கள் மேற்கத்திய காளைகள் எனப்படும் உயர்தர மாடுகள் பூட்டப்பட்ட வில் வண்டிகளிலும் கால்நடையாகவும் வந்து அவர் வீட்டு வாசலில் ஒரு பக்கமாக நின்று கொண்டிருப்பார்கள். இப்படி வாசலில் வந்து நின்று பார்த்துவிட்டுப் போகிறவர்கள் வரும் வண்டிகளே தினமும் நூற்றுக் கணக்கில் பாலாமணி வீட்டின் வாசல் பக்கம் நின்று கொண்டிருக்குமாம்!

பாலாமணியின் வீட்டு முன்பக்க மாடி ஒரு பெரிய உப்பரிகை போலவே இருக்கும். மாடிக்குச் சென்று பாலாமணி தன்னுடைய தலைக் கேசத்தைக் கோதிக் கொண்டு அது காய்வதற்காக அங்குமிங்கும் நடப்பார். வாசலில் நின்று கொண்டிருக்கும் மக்கள் பாலாமணியை வானிலிருந்து இறங்கிய தேவதையென நினைத்துத் திறந்த வாய்மூடாமல் பார்த்துக் கொண்டிருப்பார்கள்.

பாலாமணி ஸ்பெஷல் ரயில்

கும்பகோணத்தில் நாடகம் இரவு ஒன்பதரை மணிக்கு ஆரம்பமாகும். மாயவரத்திலிருந்து இரவு எட்டு மணிக்கு ஒரு ரயில் கும்பகோணத்துக்கு வரும். அதே போல எட்டரை மணிக்குத் திருச்சியிலிருந்து ஒரு ரயில் வரும். அந்த ரயில்கள் கும்பகோணத்தில் நின்றுவிட்டு இரவு மூன்று மணி சுமாருக்குத் திரும்பப் புறப்பட்டு மாயவரத்துக்கும் திருச்சிக்கும் போய்விடும். பாலாமணி நாடகங்களைப் பார்க்க ரசிகர்களுக்காகப் பிரத்தியேகமாக விடப்பட்ட காரணத்தால் அந்த ரயில்களை, 'பாலாமணி ஸ்பெஷல் என்று அழைத்தார்கள்.

நாடகம் நடந்து கொண்டிருக்கும்போதே ரசிகத் தன்மை வாய்ந்த பெரும் பெரும் தனவந்தர்கள் நாடக நடிப்பில் மெய்மறந்து நகைகளையும், பணத்தையும் மேடையை நோக்கி வீசுவார்கள். பெண்கள் பலரும்கூட தங்கள் கைகளில் அணிந்து கொண்டிருந்த தங்க வளையல்களைக் கழற்றி மேடையை நோக்கி எறிந்து விடுவார்கள். இதைத் தவிர தங்க மெடல்களையும் பரிசளிப்பார்கள். ஒரு தடவை இருபது பவுன் எடையுள்ள ஒட்டியாணம் ஒன்றை ஒரு தனவந்தரின் மனைவி நாடகம் நடக்கும்போது பாலாமணி நடிக்கும் காட்சியில் தூக்கிப் போட்டுவிட்டாராம். அந்த அளவுக்கு நாடகங்களின் மீது மக்களுக்கு அப்போது மோகம் இருந்தது!

என் தந்தை திரு கந்தசாமி முதலியார் பல காலம் பாலாமணி கம்பெனியில் இருந்தார். ஒருநாள் மதுரையில் நாடகம் நடக்கும்போது என் தந்தை புது மண்டபத்துக்குச் சென்றார். அங்கிருந்த புத்தகக் கடைகளில் அவருடைய கவனம் சென்றது. ஒவ்வொரு புத்தகமாகப் பார்த்துக் கொண்டு வரும்போது ஜே.ஆர். ரங்கராஜூ எழுதிய 'ராஜாம்பாள்' என்ற சமூக நாவல் அவருடைய கண்களில் பட்டது. உடனே அவருக்கு



ராஜாம்பாள் என்ற பாலாமணி கம்பெனியில் இருந்த நடிகையின் நினைவு வந்தது. ராஜாம்பாள் நல்ல அழகி. ரோஜாவின் சிவந்த நிறமும், தந்தம் போன்ற உடல்கட்டும், சாந்தம் பொழியும் முக லட்சணமும் இனிமையான குரலும் உடையவள். மேடையில் ஏறினால் பாத்திரமாக மாறி அற்புதமாக நடிக்கும் அவர் மற்ற நேரத்தில் அடக்க ஒடுக்கமாக அருங்குணவதியாக, சுடர்விட்டு எரியும் வெள்ளிக் குத்துவிளக்கு போல இருப்பாளாம். அவளை ராஜாம்பாளாக நடிக்க வைத்து இந்த நாவலை நாடகமாக்கி நடத்தினால் என்ன என்ற யோசனை வந்தது.

இரண்டே நாளில் மூன்று மணி நேரம் வரக் கூடிய நாடகமாக எழுதினார் அப்பா. முதன் முதலாக ஒரு நாவல் நாடகமாக்கப்பட்டு நடத்தப்பட்டது என்பது இதன் மூலம்தான். அப்பாதான் (கந்தசாமி முதலியார்) இதைச் செய்தது. பிறகு எதிர்காலத்தில் இந்த நாடகத்தில் பெரிய பெரிய சங்கீத வித்வான்கள், பிரபல நடிகர்கள் நடித்திருக்கிறார்கள்.

முதன்முதலாகக் கும்பகோணத்தில் பெட்ரமாக்ஸ் விளக்கின் அறிமுகம் பாலாமணி அம்மாள் நாடகத்தின் மூலமாகத்தான் உண்டாயிற்று. அதற்கு முன்னால் அங்குத் திரிவிளக்கின் உபயோகம்தான் இருந்தது. அப்போது மின்சார விளக்கு கிடையாது. நாடகம் நடக்கும் போது மொத்தம் நான்கு பெட்ரமாக்ஸ் விளக்குகள். மேக்கப் அறையில் ஒன்று. தியேட்டர் வாசலில் ஒன்று. மைக் கிடையாது. எத்தனை பெரிய கூட்டமென்றாலும் அத்தனை பேர்களுக்கும் கேட்கும்படியாக, பேசியும் பாடியும் நாடக நடிகையர்கள் நடிப்பார்கள்.

'தாராசசாங்கம்' என்ற நாடகம். அதில் சந்திரன் தாரையிடம் தனக்கு அவர் நிர்வாணமாக நின்று கொண்டு எண்ணெய் தேய்த்துவிட வேண்டுமெனக் கேட்டுக் கொள்ளுகிறான். தாரையாக நடித்த பாலாமணி சந்திரனுக்கு எண்ணெய் தேய்க்க வேண்டும் எப்படி?

பாலாமணி அம்மாளின் மேனி பவுன் நிறமுடையது. அதே நேரத்தில் ஸ்பெஷலாக ஏராளமான பணம் செலவழித்து ஓர் இறுக்கமான உடை தைத்தார்கள். அதை அணிந்து கொண்டு பாலாமணி சந்திரனுக்கு எண்ணெய் தேய்க்கிறார். இந்தக் காட்சி மேடையில் ஒரு வினாடிதான் வரும். அப்படி இப்படித் திரும்பி விட்டால்கூடக் காட்சி போய்விடும்!

இப்படி எல்லாம் நாடக உலக மகாராணி வாழ்க்கை வாழ்ந்த பாலாமணி அம்மையாரின் கடைசிக் காலம் கலைஞர்களுக்கே உள்ள சாபக் கேடுபோல மிகவும் சோக மயமாக அமைந்துவிட்டது.

சம்பாதித்த பணத்தில் கடைசிக் காலத்துக்கென்று காலணாகூடச் சேமித்து வைத்துக்கொள்ளவில்லை. நோய் வாய்ப்பட்டு மதுரைக்குச் சென்று ஒரு சிறிய குடிசை போன்ற இடத்தில் தங்கினார். குழுவில் கூட இருந்த மற்றப் பெண்கள் எல்லாம் அவரவர்களுக் கென்று ஒரு வாழ்க்கையை அமைத்துக் கொண்டு எங்கெங்கோ சிதறிச் சென்றுவிட்டார்கள்.

பாலாமணி இறக்கும்போது அவருக்கு வயது அறுபத்து ஐந்து. சி.எஸ். சாமண்ணா அவர்கள்தான் விஷயம் தெரிந்து மதுரையில் இருந்த நாடக நடிகர்களிடம் இரண்டணா, நாலணா என்று வசூலித்துப் பிரேத அடக்கத்துக்கு ஏற்பாடு செய்தார்.

பாலாமணி அம்மாள் நாடகத்துக்கே தன் வாழ்க்கையை அர்ப்பணித்து பல நாடகக் கலைஞர் களை உருவாக்கினார். அதற்காகத் திருமணமே செய்து கொள்ளவில்லை. மதுரையில் நடிகர் சங்கம் இவருக்கு ஒரு நினைவுச் சின்னம்கூட அமைக்கவில்லை. இது மிகவும் வருந்தத்தக்கது.

மிகச் சிறந்த நாடகக் குழுவைத் திறமையாக நடத்தி மக்களை மிகவும் கவர்ந்த பாலாமணி அம்மையார் நாடக வரலாற்றில் சிறப்பு இடம் வாய்ந்தவர் என்பதை எவரும் மறக்க இயலாது.

ஏகை சிவசண்முகனாரின் இசைத் தமிழ்த் திறன்



கு.சா.கிருஷ்ணமூர்த்தி

இறைவனின் திருவருட் பெரும் சிறப்பை எடுத்தோதவந்த பேரருட் செல்வர் "ஆட்டுவித்தால் யாரொருவர் ஆடாதாரே!" என்று கூறினர்.

இவரைப் போன்றே தொண்டர் தம் பெருமை கூற வேறொரு பேரருளாளர் 'நாடகத்தால் உன்னடியார் போல் நடித்து' என்று கூறினார்.

இவ்விரண்டு செய்யுள் தொடர்பும் இறைச் சிறப்பையும், இறையருளை வேண்டி நிற்கும் தொண்டர் தம் சிறப்பையும் கூறும் முகத்தான் இயற்றப் பெற்றதே! ஆயினும், ஒரு சிறந்த நாடகாசிரியனுக்கும் ஒரு சிறந்த நடிகனுக்கும் கூடப் பொருந்துவனவாயிருத்தல் கண்டோம்.

ஒரு சிறந்த நாடகாசிரியன் சர்வகலா வல்லவனாய் இல்லாது போயினும், சமுதாயத்தின் சகலத் துறைகளிலும் தேர்ந்த அனுபவ ஞானம் பெற்றவனாய் இருத்தல் வேண்டும். அத்தகைய அனுபவ முதிர்ச்சியற்ற ஆசிரியனால் சமுதாயத்தின் பல்வேறு நிலைகளைச் சித்திரிக்கவும் பல்வேறு குணச் சித்திரப் பாத்திரங்களைப் படைக்கவும் படைத்தவற்றைப் பயிற்றுவித்தலும் இயலாது.

அப்படியே ஒரு சிறந்த நடிகன் நாட்பட நாட்படத்தான் புனைந்திருப்பது 'வேடம்' என்ற போலித் தன்மையையே மறந்து அனுபவ முதிர்ச்சியால் தானே அப்பாத்திரமாக மாறி அசலையும் மிஞ்சிவிடும் அற்புத ஆற்றலைப் பெற்று விடுகிறான்.

இத்தகைய கலை வல்லுநர்கள் சென்ற நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும் பலர் நமது செந்தமிழ் நாட்டில் இருந்தனர் என்ற உண்மை இன்று நம்மிடையே உள்ளபலருக்குத் தொரியாமலிருப்பது மிகவும் வருந்தற்பாலதாம்.

தமிழ் என்ற சொல்லுக்கே இனிமை என்று பொருள். அந்த இனிமை மிக்க தமிழ் பண்ணாகப் பரிணமித்து அத்துடன் இசை நயமும் சேர்ந்து விட்டால் அந்த இன்பத்துக்கு நிகர் வேறு எதைக் கூற இயலும்?

இசையோடிணைந்த வாழ்வு தமிழினத்துக்கே வாய்த்த தனிச் சிறப்பல்லவா! செந்தமிழ்த் தாய் இன்னமுதத்தோடு இசையமுதத்தையும் சேர்த்துப் புகட்டியன்றோ தன் செல்வக் குழந்தைகளை வளர்க்கின்றாள். தாலாட்டுப் பாடல் தொடங்கி, 'கைவீசம்மா' அசைந்தாடம்மா!' போன்ற தேகப் பயிற்சிப் பாடல்களும், நிலாப் பாடல் போன்ற இயற்கை அறிவைப் புகட்டும் பாடல்களும், தமிழ்க் குழந்தைகள் பெற்ற வரபிரசாதமாகும்.

அதன் பின், துள்ளித் திரியும் பிள்ளைப் பருவத்தில் தும்பிப் பாடல், தட்டுக்கிளிப் பாடல் போன்ற விளையாட்டுப் பாடல்கள், அதன் பின் வாலிபப் பருவம் தொடங்கி, வசந்தப் பாடல, சரித்திரப் பாடல், உழவுப்பாடல், ஏற்றப் பாடல், ஓடப் பாடல், வழிநடைப் பாடல், போர்க்களப் பாடல், பக்திப் பாடல், இப்படி வாழ்க்கையெல்லாம் இசைமயமாய் அமைத்துக் கொண்ட தமிழனுக்கு வாழ்க்கையின் இறுதிக் கட்டத்திலும் ஒரு பாடல் உண்டு! ஆம்: அதன் பெயர்தான் ஒப்பாரிப் பாடல்!

இந்தக் கலையில் கிராமியப் பகுதிகளில் உள்ள படிப்பறிவற்ற தாய்மார்கள் இன்றைக்கும் எதுகை இடறாமல், மோனை முறியாமல், தளை தட்டாமல், சீர் சிதையாமல் பொருட்செறிவும் கவிதை நயமும் விளங்கப் பாடும் திறன் இன்றைய கவிஞர் உலகிற்கே ஒரு சவால் என்று சொன்னால், அது மிகையாகாது!

இறைவனை ஏழிசையாய்க் கண்டு, இசைப்பயனாய் கொண்ட தமிழனின் அரங்க மேடையும் இசை மயமாகவே இருந்ததில் வியப்பில்லையல்லவா?

எனவே தான், பண்டைய நாடகங்கள் அனைத்தும் இசைப் பாடல் மிகுந்தனவாயும், உரையாடல் குறைந்தனவாயும் இருந்தன போலும்.



உதாரணமாக, திரிகூட ராசப்பக் கவிராயரின் குற்றாலக் குறவஞ்சி, அருணாசலக் கவியின் இராம நாடகம், அப்பாவு பிள்ளை அவர்களின் அரிச்சந்திர விலாசம், கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரம் ஆகியவற்றைக் கூறலாம். இந்த முறையைப் பின்பற்றி இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் பல நாடகாசிரியர்கள் கணக்கற்ற நாடகங்களை இயற்றி அரங்கேற்றினர். அவர்களில் இருவர் குன்றிலிட்ட தீபம் போல் பிரகாசித்தார்கள். ஒருவர் தமிழ் நாடகக்கலைக்கே புத்துயிரளித்த தூ.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமி அவர்கள். மற்றவர், சம்பூர்ண இராமாயணம், கண்டிராஜன் போன்ற அற்புதமான நாடகங்களை இயற்றிய ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளை அவர்கள்.

ஏகை என்பது சென்னையிலிருந்து திருப்போரூர் செல்லும் வழியில் இருபத்தைந்து கல் தொலைவில் உள்ள ஏகாட்டூர் என்னும் சிற்றூராகும்.

ஆசிரியரின் மரபில் இவருக்கு முன்னும் பின்னும் பல பேரறிஞர்கள் தோன்றியிருக்கின்றனர். அறுபத்து மூன்று நாயன்மார்களில் ஒருவராகத் திகழும் ஏனாதிநாத நாயனார் முதல் இன்று நம்மிடையே வாழும் மதுரைப் பல்கலைக் கழகத் துணைவேந்தர் திரு.தெ.பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார் வரை இடையீறற்றுத் தொடர்ந்து வரும் புலவர் பெருங்குடியில் ஒருவராகத் தோன்றிய சிவஷன்முகம் பிள்ளை அவர்களின் மரபுப் பெருமை அவரது கண்டிராஜன் நாடகத்தில் வரும் ஒவ்வொரு பாடலிலும் பளிச்சென விளங்குகிறது. கவிஞனே நாடகாசிரியனாக இருந்தாலன்றி, பாத்திரத்தின் குணாதிசயங்கள் முழுவதையும் படம் பிடித்துக்காட்ட முடியாதென்பதை ஒவ்வொரு பாடலிலும் நன்கு காணமுடிகின்றது. அது மட்டுமல்ல, இந்த நாடகத்திலுள்ள பாடல்களில் பெரும்பகுதி மிகவும் கடினமானதும், எளிதில் வேறெவரும் கையாள முடியாததுமான திருப்புகழ், காவடிச்சிந்து முதலிய வண்ணச் சந்தங்களில் அமைந்திருப்பது போற்றுதற்குரியதாகும். அருணகிரிநாதரோடும், அண்ணாமலை ரெட்டியாரோடும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்து மகிழத்தக்க அற்புதமான வண்ணச் சந்தங்களில் அமைந்துள்ள கருத்தாழமும், கவிதை நயமும், வல்லோசைச் சிறப்பும் மிக்க இந்நாடகப் பாடல்களையும், ஏறத்தாழ இதேகாலத்தில் எண்ணற்ற நாடகங்களை இயற்றித் தமிழ் நாடகக் கலைக்கே புத்துயிரளித்த தமிழ் நாடகத் தந்தை தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் அமைந்துள்ள அழகுத் தமிழ்ப் பாடல்களையும் ஆய்ந்து பார்க்கும் அறிஞர் பெருமக்கள், அரங்க மேடையின் மறுபதிப்பென்று சொல்லும் இன்றைய திரைப்படத் துறையின் தரங்கெட்ட கோமாளிக் கூத்தடிப்புப் பாடல்களைக் கண்டு தலை கவிழ்வாரென்பது திண்ணம்.

கண்டிராஜன் நாடகம் கவிதைச் சிறப்பு மட்டுமன்றிக் காட்சிச் சிறப்பிலும் உயர்ந்ததோர் வரலாற்றுக் காவியமுமாகும். இந்நாடகத்தின் நாயகனை 'வருக ராஜேந்திர வள்ளலே' என்றும், நாயக்கர் என்றும் ஆசிரியர் குறிப்பிடுவதிலிருந்து, முன்னொரு காலத்தில் தமிழகத்தை ஊடுருவிய விஜயநகர சாம்ராஜ்ஜத்தின் ஆதிக்கம் ஈழத்தையும் எட்டியிருக்கக் கூடுமென்று அனுமானிக்கத் தோன்றுகிறது.

இலங்கையின் ஒரு பகுதியாகிய கண்டிச் சீமையை ஆண்ட கீர்த்திசிங்கன் இரக்கமற்ற கொடுங்கோலனாகவும், நவீன இராவணனாகவும் திகழ்ந்தானென்பதைச் சித்தரிப்பதுதான் கதையின் கருப்பொருள். குடிமக்களுக்குக் கொடுமை செய்வதில் இனிமை காணும் குணம் படைத்த இவன் காமுகனாகவும் திகழ்கிறான். ஒரு சமயம் தனது முதன் மந்திரியின் மைத்துனியின் மேல் காமுற்று, அவளைக் கூட்டி வைக்கத் தவறிய குற்றத்திற்காக முதன்மந்திரி யின் குழந்தைகளின் தலையைக் கொய்து உரலிலிட்டு அக்குழந்தைகளைப் பெற்ற அன்னையின் கையில் உலக்கையைக் கொடுத்து இடிக்கச் செய்து துன்புறுத்தி முடிவில் அந்த உத்தமியின் முதுகில் கல்லைக் கட்டி வாவியில் தள்ளச் செய்கிறான்.



வெளியூர் சென்றிருந்த அமைச்சன் இக்கொடுமையைக் கேட்டு மனம் வருந்தி இலங்கையின் கொழும்புப் பகுதியை அடிமை கொண்டு ஆட்சி புரிந்துவந்த ஆங்கிலேயக் கும்பினிப் படைகளின் துணைகொண்டு கண்டி மன்னனைப் பழி தீர்த்துக் கொள்ளுகிறான். இதனால் கண்டிப்பகுதியின் அரசுரிமையையும் கவர்ந்து கொள்ளுகிறது ஆங்கில ஆட்சி!

இந்நாடகத்தைக் காணும் ரசிகப் பெருமக்கள் அவலச் சுவையின் உச்சக் கட்டத்திற்கே சென்று கண்ணீர் பெருக்கிக் கதறி அழுவதை நானே பல முறை நேரில் கண்டு நெகிழ்ந்திருக்கிறேன்.

அற்புதமான இந்நாடகத்தைக் கடந்த முப்பத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு மேலாகத் தமிழகத்து மக்கள் காண்பதற்கு வாய்ப்பில்லாது போனது குறித்து வருந்தாமலிருக்க முடியவில்லை.

இந்நாடகம் நூல் வடிவில் வந்தபோது, தமிழகத்தின் ஒளிவீக்கங்களாகத் திகழ்ந்த புலவர் பெருமக்கள் அத்தனை பேரும் ஆசிரியரின் கவிதைத் திறத்தை வியந்து, சாற்றுக் கவிகள் பல தந்து போற்றிப் புகழ் பெருமைப் படுத்தியிருப்பது ஒன்றே நாடகச் சிறப்புக்கும், ஆசிரியர் திறத்துக்கும் தக்க சான்றாகும்.

கவிதை நயமிக்க இத்தகைய நாடக நூல்கள் மீண்டும் புதிய பதிப்புக்களாக வெளி வரவும், தமிழ் நாடகக் கலையரங்கங்களில் புத்தொளி வீசிப் புகழ் பறவும், கலையார்வம் மிக்க பெரியோர்களும், தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம் போன்ற அரசினர் ஆதரவுபெற்ற நிறுவனங்களும் ஆவன செய்ய வேண்டுமென்பது எனது ஆசை! சுவாமிகளின் நூற்றாண்டு விழாவின்போது அவரே மதித்துப் பெருமைப் படுத்திய மற்றொரு பேரறிஞரை நினைவு கூற வாய்ப்பளித்த மலர்க்குழுவினருக்கு எனது இதயம் கனிந்த நன்றி.

வளர்க நாடகக் கலை! வாழ்க ஏகையாரின் புகழ்!



தமிழ் நாடகக்கலை



டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார்

சங்கக்காலத்தில்

கூத்து என்னும் சொல் முதலில் நடனத்தையும், பின்பு கதை தழுவி வரும் கூத்தாகிய நாடகத்தையும் குறித்தது. இயற்றமிழைப் புலவரும் இசைத்தமிழைப் பாணரும் பேணி வளர்த்தாற் போலவே நடனத்தையும் நாடகத்தையும் கூத்தர் என்போர் பேணி வளர்த்தனர். நடனம் ஆடும் மகளிர் விறலியர் எனப்பட்டனர். உள்ளக் குறிப்புப் புறத்தில் தோன்றும் படி திறம்பட நடிப்பவள் விறலி எனப் பட்டாள். கூத்தி, கூத்தர் ஆகிய இவர்கள் கதை தழுவி வரும் கூத்துக்களை ஆடினர். அங்ஙனம் ஆடிய பொழுது, ஆண்மகன் பொருநன் என்று பெயர் பெற்றான்.

தமிழ் தொன்று தொட்டு இயல், இசை, நாடகம் என்னும் மூன்று பிரிவு களைப் பெற்றிருந்தது. சிலப்பதிகாரம் ஒன்றே இன்று நாடகக் காப்பியமாக இருந்து வருகிறது. சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் வடமொழியார் கூட்டுறவு தமிழகத்தில் மிகுதியாக இருந்தது. அக்காலத்தில் நாடகம் என்னும் சொல் கூத்து என்னும் சொல் போன்றே நடனத்தையும் கதை தழுவிவரும் கூத்தையும் குறித்தது. "நாடகக் காப்பிய நன்னூல்" எனவரும் தொடரில் உள்ள நாடகம் என்னும் சொல்லுக்குக் "கதை தழுவிவரும் கூத்து" என்று பொருள் எழுதியிருத்தல் கவனிக்கத்தக்கது. எனவே, நாடகம் பற்றிய காவியங்கள் மணிமேகலை ஆசிரியர் காலமாகிய கி.பி. 2ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்தன என்பது தெளிவு. மணிமேகலைக்கு முற்பட்ட திருக்குறளிலும் "கூத்தாட்டவை" குறிக்கப்பட்டுள்ளது. இங்குக் கூத்தாடுதல் என்பது நடித்தல் என்னும் பொருளில் வந்துள்ளது.

கூத்து என்பது-நாடகம் என்பது நுண்கலைகளுள் ஒன்றாகும். வெளி நாடுகளுடன் பன்னெடுங்காலமாக வாணிகம் செய்துவந்த தமிழர் - இயல், இசைக் கலைகளில் வல்லவராயிருந்த தமிழர் நாடகக் கலையிலும் நல்ல தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர் என்று கொள்ளுதல் தவறாகாது. இயல், இசை என்னும் இரண்டு பிரிவுகள் கேட்போருக்கு இன்பம் தருவன. நாடகம் கேள்வியின்பத்தோடு, காட்சியின்பமும் பயப்பதாகும். எனவே நாடகமே மிக்க பயனுள்ளதாக அறிவுடையோர் கருதுவர். நாடகத்தில் இயல், இசை ஆகிய இரண்டும் கலந்துள்ளன. நாடகத்திலேயே முத்தமிழையும் ஒருங்கே காணலாம்.

கோவில் விழாக்களிலேயே நாடகம் தோற்றம் எடுத்தது என்பது அறிஞர் கருத்து. ஆடல் பாடல் என்னும் இரண்டின் சேர்க்கையாக முதலில் நாடகம் அமைந்திருந்தது. பின்பு, பாட்டாலமைந்த உரைநடை இடையிடையே கலந்தது. அதன்பிறகு பேச்சு நடையிலமைந்த உரைநடை பேச்சு உரைநடை என்பன சேர்ந்து நாடகத்தை அழகு செய்தன. இங்ஙனம் வளரத் தலைப்பட்ட நாடகம், அரசர்க்கு என்றும் பொதுமக்களுக்கு என்றும் இருவகையாகப் பிரிந்தது. அவை, "வேத்தியல்" "பொதுவியல்" எனப்பட்டன.

நாடகம் நன்முறையில் வளர்ந்து வந்தபொழுது இந்நாட்டில் வந்து தங்கிச் செல்வாக்குப் பெற்ற ஆரியரும் சமணரும் நாடகம் காமத்தை மிகுதிப்படுத்துவதென்று தவறாகக் கருதினர். அதனால், தாம் செய்த நூல்களில் நாடகத்தின் மதிப்பைக் குறைத்தனர். அவர்கள் செல்வாக்கு மிகுதிப்பட்டிருந்த காலத்தில், நாடகத் தமிழை வளரவொட்டாமல் தடுத்தனர். எனவே நாடக வளர்ச்சி படிப்படியாகக் குறைந்தது.

பல்லவர் காலத்தில்

கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டில் பல்லவ மகேந்திரவர்மன், "மத்தவிலாசப் பிரகசனம்"



என்னும் வேடிக்கை நாடகத்தை வடமொழியில் எழுதினான். மேலும், வடமொழியில் சிறு நாடகங்கள் சில இராசசிம்ம பல்லவன் காலத்தில் செய்யப்பட்டன. பக்தி இயக்கம் பரவத் தொடங்கிய அக்காலத்தில் சமயத் தொடர்பான நாடகங்கள் தலைதூக்கின என்பது தெரிகிறது. கி.பி. 5-ஆம் நூற்றாண்டில் செய்யப்பெற்ற உதயணன் வரலாற்றைக் கூறும் பெருங்கதையிலும் நாடகத் தைப் பற்றிய செய்திகள் சில காணப் படுகின்றன.

"நயத்திறம் பொருந்த நாடகம் கண்டும்"

"நண்புணத் தெளித்த நாடகம் போல"

"வாயிற் கூத்தும் சேரிப் பாடலும்

கோயில் நாடகக் குழுக்களும் வருகென"

"கோயில் நாடகக் குழு அரண்மனையில் நடிப்போர் கூட்டம்" எனவரும் பதிப்பாசிரியர் அடிக்குறிப்புக் காணத்தகும். கி.பி. 8 ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்தில் நாடகம் நடிக்கப் பட்டதையும், நாடகக் குழுவினர் இருந்ததையும் இவ்வரிகள் தெரிவிக்கின்றன அல்லவா?

கி.பி. 9ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த மாணிக்கவாசகர் தமது திருவாசகத்தில் 'நாடகத்தால் உன்னடியார் போல் நடித்து' என்று கூறியிருத்தலாலும், நம்மாழ்வார், பிறவி மாயக் கூத்தினையே' என்று கூறியிருத்தலாலும் கி.பி. 9 ஆம் நூற்றாண்டில் நாடகங்கள் நடித்துக் காட்டப்பட்டன என்பதை நன்கறியலாம்.

சோழர் காலத்தில்

கி.பி. 10 ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய சீவகசிந்தாமணி நாடகம் காமத்தை மிகுவிக்கின்றது என்று கூறியுள்ளது காணத்தகும்.

"இளமையங் கழனிச் சாயம் ஏறுழு தெரிபொன் வேலி
வளை முயங் குருவ மென்றோன் வரம்புபோய் வனப்புவித்திக்
கிளைநரம்(பு) இசையும் கூத்தும் கேழ்த்தெழுந் தின்றகாம
விளைபயன் கனிதின் துய்த்து வீணை வேந்(து) உறையுமாதோ"

(செ.2398)

"நாடகத்தை விரும்பிக் காண்பவர் கண்களைத் தோண்டியும் .... இவ்வாறு பிறரை ஐம்பொறியால நுகராமல் தடுத்து யாமும் நுர்க்கிசைக் கைவிட்டோம்" எனவரும் தொடர், சமணர்நாடகத்தை எந்த அளவு வெறுத் தனர் என்பதை நன்கு காட்டவல்லது.

"நாடகம் நயந்து காண்பார் நலங்கிளர் கண்கள் குன்றும்"

-முக்தி கலம்பகம். 2989

இவற்றால் சிந்தாமணி எழுதப்பெற்ற கி.பி. 10 ஆம் நூற்றாண்டில் நாடகங்கள் தமிழ் நாட்டில் நடிக்கப் பெற்றன என்னும் உண்மையை உணரலாம்.

பிற்காலச் சோழர் காலத்தில் ஆண்டு தோறும் வைகாசி விழா வில் தஞ்சை இராசராசேசுவரத்தில் இராசராசேசுவர நாடகம் நடித்துக் காட்டப்பட்டது. அதனை நடித்துக் காட்டிய விசயராசேந்திர ஆச்சாரியனுக்கு ஆண்டுதோறும் 120 கலம் நெல் தரப்பட்டது. இராசராசன் தஞ்சாவூரில் பெரிய கோவிலைக் கட்டியமுறை, அவனது வரலாறு, அவன் மனைவியர் அக்கோவிலுக்கு அளித்த நிவந்தங்கள், அக்கோவிலைப் பற்றிக் கருவூர்த் தேவர் பாடியது போன்ற பல செய்திகள் இந்த நாடகத்தில் பல காட்சிகளாக அமைந்திருக்கலாம்.

விக்கிரமாதித்த ஆச்சாரியன் என்ற இராசராச நாடகப்பிரியன் என்பவன் பந்தணை நல்லூரில் நட்டுவப்பங்கு, மெய்ம்மட்டிப் பங்கு



(நாடகக்காணி) இவற்றைப் பெற்ற வனாய் இருந்தான் என்று அவ்வூர்க் கல்வெட்டு கூறுவதால், இராசராச நாடகம் (முதலாம் இராசராசனைப் பற்றியது) என ஒன்று இருந்தது, அந்நாடகம் நடிக்கப்பட்டது என்பவற்றை அறியலாம். இந்நூலில் இராசராசனுடைய இளமைப்பருவம் அவன் அரசனானமை, போர்ச் செய்திகள், ஆட்சிமுறை, இராசராசேச்சுரம் எடுப்பித்தமை, நம்பியைக் கொண்டு திருமுறைகள் தொகுத்தமை முதலிய செய்திகள் பல காட்சிகளாக இடம் பெற்றிருக்கலாம்.

முதற் குலோத்துங்கன் காலத்தில் பூம்புலியூர் நாடகம் என்ற ஒன்று செய்யப்பட்டது. அதனைச் செய்தவ னுக்குப் பரிசு தரப்பட்டது.. அது திருப்பாதிரிப் புலியூரைப் பற்றியது. அம்மன் கன்னி கைம்மையாயிருந்து சிவனை வழிபட்டது, அப்பர் சமணராயிருந்தமை, பின்பு சைவரான மை, சமணருடைய கொடுமைகளுக்கு ஆளானமை, பிறகு கடலில் மிதந்து கரை சேர்ந்தமை, திருவதிகைக் கோவிலில் பதிகம் பாடினமை, மகேந்திரன் அங்கிருந்த சமணப் பள்ளியை அழித்துக் கணபர ஈசுவரம் கட்டினமை போன்றவற்றைக் காட்சி களாகக் கொண்ட நூலாக இருக்கலாம். அது நடிக்கப்பெற்றமைக்கும் சான்று இல்லையாயினும்,· சமயப்பற்று மிக்கிருந்த அக்காலத்தில் அது நடிக்கப்பட்டதெனக் கருதுதல் தவறாகாது. இங்ஙனம், நாயன்மார் களையும் அரசர்களையும் பற்றிய நாடகங்கள் சிலவேனும் அக்காலத்தில் நடிக்கப்பட்டன என்று கொள்ளலாம்.

சோழர்க்குப்பின்

கி.பி. 14 ஆம் நூற்றாண்டில், மாலிக்காபூர் படையெடுப்புக்குப்பிறகு சேர, சோழ, பாண்டிய அரசர்கள் நிலை தளர்ந்தது. விசய நகர வேந்தர் ஆட்சி சிறிது காலம் சமயத்தைப் பாதுகாத்தது. அப்பொழுது இசை, நடனம், நாடகம் முதலிய கலைகள் புத்துயிர் பெற்றன. தென்னாட்டில் நாயக்கராட்சி மறையும்வரை இக் கலைகள் ஓரளவு உயிர்பெற்று வாழ்ந்தன. 17 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு நாடு பல துறைகளிலும் அல்லற்பட்ட காரணத்தால் நாடகம் முதலிய கலைகள் கவனிப் பாரற்றுக் கிடந்தன.

கி.பி. 17 ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதி தொட்டுக் கூத்து நூல்கள் சில வேரற்று வீழ்ந்த நாடகத் தமிழினின்று கிளைப்பனவாயின. இடையிடையே கவிகூற்று இழிசினர் நடக்கும் இயல்பினவாகிக் கூத்தும் பாட்டும் கொண்டு நடப்பன எல்லாம் கூத்து நூல்களாம். சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் செய்த இராமநாடகம், குமரகுருபர சாமிகள் செய்த மீனாட்சியம்மை குறம், திரிகூட ராசப்பக் கவிராயர் செய்த குற்றாலக் குறவஞ்சி என்பன இக்கூத்து நுலின்பாற் படுவனவாம், முக்கூடற் பள்ளு, பருளை விநாயகர் பள்ளு முதலியனவும் கூத்து நூல்களேயாம். இவையெல்லாம் இயற்றமிழ் சான்ற பாவலர் இயற்றியனவாம். சுத்தானந்தப் பிரகாசம் என்பதொரு பரதநூல் இடைக்காலத்தின் தொடக்கத்தில் ஏற்பட்டது; வெளிப்படாமலிருக் கின்றது. பின்பு கி.பி. 18ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் இருந்த அருபத்த நாவலர் என்பார் பரத சாஸ்திரம் என்றதொரு நூல் செய்துள்ளார்.

கி.பி. 19ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பாதியில் கோட்டையூர்ச் சிவக் கொழுந்து தேசிகர் தஞ்சையை ஆண்ட சுரபோஜி மன்னர்மீது பாடிய குறவஞ்சி நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கது. அந்நாடகம் தஞ்சைப் பெரிய கோவிலில் நடிக்கப் பட்டு வந்தது. அதே நூற்றாண்டின் கடைப்பகுதியில் பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை பாடிய மனோன்மணிய நாடகமும் போற்றத்தக்கதுவே.

20 ஆம் நூற்றாண்டில்

நாம் வாழும் இவ்விருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பாதியில் நாடகக் கலை நன்கு வளர்ந்தது. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் எழுதியுள்ள



பல நாடகங்கள் நாடெங்கும் நடிக்கப்பட்டன. சிறந்த நாடக ஆசிரியரான சங்கரதாசு சுவாமிகள் எழுதியுள்ள நாடகங்கள் பலவாகும். அவற்றுள் அபிமன்யு சுந்தரி, பார்வதி கல்யாணம், பிரபுலிங்க லீலை, வள்ளித் திருமணம், பாதுகா பட்டாபிஷேகம், இலங்காதகனம், அல்லியர்ச்சுனா, சிறுத்தொண்டர், சதி அனுசூயா, பவளக்கொடி, மணிமேகலை, மிருச்சகடி, சீமந்தனி, சாவித்திரி, கோவலன், பிரகலாதன் என்பன குறிப்பிடத் தக்கவை. கண்ணைய நாயுடு நாடகக் குழுவினர் நடித்துவந்த கிருஷ்ண லீலை, தசாவதாரம், ஆண்டாள் முதலிய நாடகங்கள் முப்பது ஆண்டுகளுக்கு முன் நாட்டில் சிறந்து விளங்கின.

இந்நூற்றாண்டில் முற்பாதியில் சங்கரதாசு சுவாமிகள் இணையற்ற நாடக ஆசிரியராக விளங்கினார். இவர்தம் மாணவர்கள் தமிழகம் முழுவதும் பரவியுள்ளனர். அவர்கள் ஆங்காங்கு இருந்துகொண்டு தம்மால் முயலுமளவு இக்கலையை வளர்த்து வருகின்றனர். தமிழ் வளர்த்த மதுரையில் இவர்தம் மாணவர்கள் சங்கங்களை அமைத்து நாடகப் பயிற்சி அளித்து வருகின்றனர்.

சங்கரதாசு சுவாமிகளின் மாணவர்களாகிய டிகே. சண்முகம் சகோதரர்கள் இன்றைய நாடகத் துறையிலும் நடிப்புக்கலையிலும் சிறந்து விளங்குகின்றனர். அக்கலைக்கு ஏற்ற ஒழுக்கமும் அவர்கள்பால் அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தகும். அவர்கள் நடித்து வரும் நாடகங்களுள் ஔவையார், மனிதன், இன்ஸ்பெக்டர், இராசராசசோழன் என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை. இவற்றுள்ளும் இராசராசசோழன் இணையற்ற நாடக மாகும். காண்பவர் உள்ளங்களைக் கொள்ளை கொள்ளும் மிகச்சிறந்த நாடகம் என்று இதனைக் கூறலாம். சோழர் வரலாற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு வரையப்பெற்றுள்ள இந்நாடகம், மக்களுக்கு வரலாற்று உணர்ச்சியையும் பக்தியையும் ஒழுக்கத் தையும் ஒருங்கே ஊட்டவல்லது.

நவாப் இராசமாணிக்கத்தின் குழுவினர் வள்ளித்திருமணம், சம்பூரண இராமாயணம் முதலிய நாடகங்களை நடத்தி வருகின்றனர்.

காலத்திற்கேற்ற சீர்திருத்தங்களைக் கொண்ட நாடகங்கள் பல இப்பொழுது பலரால் நடிக்கப்பட்டு வருகின்றன. என்.எஸ். கிருஷ்ணன் குழுவினர், எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் குழுவினர், எஸ்.எஸ். இராசேந்திரன் குழுவினர், கே.ஆர். இராமசாமி குழுவினர், சிவாஜி கணேசன் குழுவினர், எம்.ஆர். ராதா குழுவினர், சகஸ்ரநாமம் குழுவினர், கே.ஏ. தங்கவேலு குழுவினர் முதலியோர் பயன் தரத்தக்க நாடகங்களை நடத்தி வருகின்றனர்.

சி.ஆர். மகாதேவன் குழுவினர் புலித்தேவன் நாடகத்தைச் சிறந்த முறையில் நடத்தி வருகின்றனர். புலித்தேவனே வெள்ளையனை எதிர்த்த முதல் தமிழ்வீரன் என்பதும் அவனது சிவபசக்தி, வீரம், ஒழுக்கம் முதலியனவும் இந்நாடகத்தில் நன்கு விளங்குகின்றன. இந்நாடகத்தில் சிறந்த தமிழ்நடை பேசப் படுகின்றது. இந்நாடக நூலை அரும்பாடுபட்டு எழுதியுள்ள 'கல்கண்டு' ஆசிரியர் தமிழ்வாணன் அவர்கட்குத் தமிழகம் நன்றி பாராட்டக் கடமைப்பட்டுள்ளது.

மத்திய அரசாங்கம் சகஸ்ரநாமம் என்ற நடிகர் பொறுப்பில் நடிகர்க்குரிய நடிகர் பயிற்சிப் பள்ளி ஒன்றைச் சென்னையில் துவங்கி யுள்ளது. அரசாங்கம் நாடகக்கலை வளர்ச்சியில் நல்லார்வம் காட்டத் தொடங்கியிருக்கிறது, என்பதற்கு இது சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். நம் சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்திலும், இக்கலை வளர்ச்சிக்கு வகுப்பு நடத்தவும் அதனில் தேறியவர்க்குப் பட்டம்



வழங்கவும் ஏற்பாடு செய்யப் பட்டுள்ளது.

முடிவுரை



தமிழ் நடிகர் தமிழகத்து வரலாற்றையும் இலக்கியத்தையும் பயிலுதல் நல்லது. தூய, எளிய தமிழ்நடையில் உரையாடல்களை அமைத்து நடித்தல் வரவேற்கத்தக்கது. பாடல்கள் சிலவாகவும், உரையாடல்கள் பலவாகவும் அமைந்துள்ள நாடகங்களையே நடித்தல் ஏற்புடையது. பொருத்தமற்ற இடங்களிலெல்லாம் பாடுதல் நாடகச் சுவையைக் கெடுத்துவிடும். இவை அனைத்திற்கும் மேலாக நடிகரிடம் காட்டப்படும் ஒழுக்கமும் மிக்கிருத்தல் வேண்டும். வருங்காலத் தமிழகத்தில் பட்டம் பெற்ற இளைஞர்களும் இக்கலையின் பயிற்சி பெறல் நல்லது. கற்றவர் நாடகத்தில் நடிப்பது வரவேற்கத்தக்கது. தமிழுணர்ச்சி வீறுகொண்டுள்ள இக்காலத்தில், தமிழ் நடிகர் நாடகக்கலை வளர்ச்சியில் ஊக்கம் கொள்ளுதல் நல்லது. நன்முறையில் அமையும் நாடகங்களைத் தமிழ் மக்கள் எப்பொழுதும் வரவேற்பர் என்பது திண்ணம்.

வானொலியிலும் நாடகங்கள் அவ்வப் போது ஒலிபரப்பப்படுகின்றன. இக்கால உயர்நிலைப் பள்ளிகளிலும் கல்லூரிகளிலும் நாடக மன்றங்கள் இயங்கி வருகின்றன. அவற்றின் சார்பில் இளைஞர்கள் நடிப்புத்திறமை பெற்று வருகின்றனர் என்பது மகிழ்ச்சிக்குரிய செய்தியாகும். மாணவரோடு ஆசிரியரும் ஒரே வழி நடத்தல் பாராட்டத் தருவதாகும்.

நியாயமான பேச்சு

- ந.முத்துசாமி



நடிகன் இல்லாமல் நாடகம் இல்லை. பயிற்சி இல்லாமல் நடிகன் இல்லை. எந்த அளவுக்குப் பயிற்சி என்பதில்தான் கருத்து வேற்றுமைகள் இருக்கின்றன. என்னுடைய கருத்து நடிகன் தொடர்ந்து பயிற்சியில் இருக்க வேண்டும் என்பது. இந்தக் கொள்கையின் அடிப்படையில்தான் கூத்துப்பட்டறை என்ற எங்கள் அமைப்பில் நாடகத்தின் பயிற்சிகள் கொடுக்கப்பட்டு வருகின்றன. இந்தப் பயிற்சிகளின்போது நான் சந்தித்த பிரச்சனைகள் பற்றியதுதான் இந்தக் கட்டுரை. இதில் நான் நடிகனுடைய பேச்சுப் பயிற்சியை மட்டும் கவனத்திற்கு எடுத்துக் கொண்டிருக்கிறேன். அதற்கு முன்பு எங்கள் நடிகர்களுக்கு கொடுக்கப்படும் இதர பயிற்சிகளிலிருந்து எங்கள் அணுகுமுறை எவ்விதமாக இருக்கிறது என்பதைப் புரிந்து கொள்ளலாம். நடிகன் யோகாசனத்தில் பெறும் பயிற்சி வெறும் உடல் ஆரோக்கியம் சம்பந்தப்பட்டது மட்டுமல்ல. யோகா சனத்தில் உள்ள அனைத்தையும் அவர்கள் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும். ஒவ்வொரு உடலுறுப்பின் மேலும் நடிகனுக்குக் கவனம் இருக்க வேண்டும். இது நடிகன் தன் அனாடமியைக் கற்றுக்கொள்வது. ஒவ்வொரு அங்கத்தின் நெளிவு சுளிவுகள் அவனுக்குத் தெரிந்திருக்க வேண்டும். பிறகு அவன் அந்த நெளிவு சுளிவுகளைத் தன் நடிப்பில் பயன்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும். இது பாமரத்தனமான பயிற்சி அல்ல. மிகவும் விஞ்ஞானப் பூர்வமான பயிற்சியாக அமையவேண்டும் என்பது எங்கள் நோக்கம். மருத்துவக் கல்லூரியில் பிஸியாலஜி போதிக்கப் படுவதைப்போல நடிகன் மனித உடலைப்பற்றித் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும் என்று விரும்புகிறேன். ஏன் என்பது நடிகன் எட்ட நினைக்கும் உயரம் சம்பந்தப்பட்டது. இங்கு இன்னொன்றையும் சொல்லிவிட வேண்டும். நடிகனுக்குக் கொடுக்கப்படும் பயிற்சி எதுவும் வெறும் உடல் சம்பந்தப்பட்டது மட்டுமல்ல. அது மனம் சம்பந்தப்பட்டது! மனதைத் தாண்டி அப்பால் கற்பனையைப் பிடிப்பதற்கான முயற்சி. எனவே கொடுக்கப்படும் பயிற்சியில் கவனக்குறைவாக இருப்பது லட்சியத்தை அடைய முடியாமல் செய்துவிடும். நடிகனுக்கு யோகாசனத்தில் பயிற்சி அளிக்கும் ஆசிரியர்கள் இவர்களுக்கு இவ்வளவு போதும் என்று சொல்லி வந்ததைக் கண்டு வந்து கொண்டிருக்கிறேன். போதிக்கும் இந்த ஆசிரியர்கள் எல்லாவற்றையும் கற்றுக் கொண்டு வந்திருக்கும்போது நடிகர்கள் அவற்றைக் கற்றுக் கொள்வதில் எந்தத் தடையும் இருக்க முடியாது என்பதே என் கருத்து. இவனுடைய உடலில் உள்ள பிரச்சனைகளுக்கு இவன் இதைச் செய்யக் கூடாது என்று ஓர் ஆசிரியன் சொல்வதை அந்த நடிகன் தான் கற்றவற்றிலிருந்து அறிந்து முடிவுக்கு வரவேண்டும் என்று நான் எதிர்பார்க்கிறேன். மேலும் இவ்வளவு உடல் உழைப்புத் தேவையில்லை என்று சொல்வதையும் ஏற்பதற்கில்லை. அப்படியானால் உலகத்தில் உடல் உழைப்புகள் அனைத்தையும் நிறுத்தி விடவேண்டியிருக்கும். வாழைக்கொல்லையில் எட்டு மணி நேரம் கொத்தும் ஓர் விவசாயத் தொழிலாளி இருக்க முடியுமானால் எட்டு மணி நேரம் தொடர்ந்து உடலுழைக்கும் ஒரு நடிகனும் இருக்க முடியும் என்று நம்புகிறேன் நான். நாம் கற்றுக்கொள்கிறோம். நாம் ஆராய்ச்சியில் இருக்கிறோம். பெரிய பாய்ச்சலுக்கான தயாரிப்பில் நாம் இருந்து கொண்டிருக்கிறோம். நாம் என்பது போட்டியில் ஈடுபட்டு உலகத்தில் யாருக்கும் இணையாக வரவேண்டிய சூழலில் இருந்து கொண்டிருப்பவர்களைக் குறிக்கிறது. எங்களுடைய நடிகர் அனைவரும் மிகவும் தாழ்ந்த நிலையிலிருந்து வந்தவர்கள். இவர்களுக்கு இந்த உந்துதல் இருக்கிறது என்றே நான் நினைக்கிறேன். கற்றதுக்குப் பிறகு தொடரும் கற்றலில் எது வேண்டும் எது



வேண்டாம் என்று தீர்மானிக்கிற உரிமை எப்போதும் நடிகனிடம் இருந்து கொண்டே இருப்பதால் அவனுடைய தேவைகளை மூன்றாம் நபர் வெளியிலிருந்து தீர்மானிப்பது நியாயமானதில்லை. சாத்யங்களை எல்லாம் அவன் முன்வைப்பதே நம்முடைய வேலை என்று எனக்குத் தோன்றுகிறது. இதே தோரணையில்தான் ஒரு தொண்டை மருத்துவ நிபுணன், ஒருவன் தன் தொண்டையை எவ்வளவு தூரம் பயப்படுத்தலாம் என்று யோசனைகள் சொல்வதையும் நான் எடுத்துக்கொள்கிறேன். ஒரு தொண்டை மருத்துவ நிபுணரின் ஆராய்ச்சிகளைத் தெரிந்துகொண்டு ஒரு நடிகன் வேலைகளை அவரை மீறிச் செய்து கற்க வேண்டும் என்பது என் நோக்கம். நாம் பெரிய ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட வேண்டிய கட்டத்தில் இருக்கிறோம் என்று நான் நினைக்கிறேன்.

இந்தப் பிரச்சனைகளை எதிர் கொள்வதால்தான் நான் இவற்றை இங்குக் குறிப்பிடுகிறேன். கொள்கை அளவில் எங்களுடைய எல்லா நடிகர்களும் எனக்குச் சமமானவர்கள். கொடுக்கப்படும் வாய்ப் புகளும் சமம். வாய்ப்புகளை அவர்கள் பயன்படுத்திக் கொள்வதைக் கொண்டு மட்டுமே அவர்கள் சமமானவர்களாக வளர முடியும் என்பதை நினைவில் கொள்ள வேண்டும் என்பது அவர்களுக்கு நினை வூட்டப்படுகிறது அடிக்கடி. அதிக முனைப்புக் காட்டுகிறவர்களுக்கு அதிக வாய்ப்புக் கொடுக்கப்படுகிறது. இதற்குப் பிறர் வருத்தப்படுவதில் அர்த்தமில்லை என்பதும் நினைவூட்டப்படுகிறது. முனைப்புக் காட்டு வதன் மூலம் அனைவரும் அதிக வாய்ப் புக்களைப் பெற முடியும் என்பதைக் கருத்தில் கொள்ள வேண்டும் என்பதும் நினை வூட்டப்படுகிறது. வாய்ப்புகளைப் பயன் படுத்திக்கொண்டு அதிகத் திறமையைக் காட்டுபவர்களுக்கு அளிக்கப்படும் வழிகளை மற்றவர்கள் ஏற்றுக்கொள்ளவேண்டும். இந்தியச் சமூகத்தில் போட்டி தொடங்கி விட்டது, அதுவும் இப்போது உலகத்திற்கு இந்தியக் கதவுகள் திறந்துவிடப்பட்ட நிலையில் போட்டிகள் இன்னும் அதிகமாகிக் கொண்டே போகும். இதில் பின்னடையும் தமிழன் இரண்டாந்தரக் குடிமகனாகப் போய்விடுவான் என்ற முனைப்பு மனதில் இருக்க வேண்டும் என்று நினைக்கிறேன்.

சமூகத்தில் இருக்கும் ஏற்றத் தாழ்வுகள் எல்லா முயற்சிகளிலும் பிரதிபலிக்கின்றன. இந்த ஏற்றத்தாழ்வுகள் மனிதத் திறமைகளுக்கு அப்பால் தொடரும்போது அற்புதங்களைப் பிடிக்கிற வேலை இல்லாமல் போய்விடும். ஜாதிச் சிக்கல்கள் வளர்ச்சிக்குப் பெரிய தடையாக இருந்து கொண்டு வருகின்றன. இதற்கு எங்கள் நடிகர்களே உதாரணங்கள். இங்கு நடிகளுக்குக் கொடுக்கப்படும் பயிற்சியை எந்த மேல் ஜாதிக்காரனும் ஏற்றுக்கொள்ளத் தயாராக இருக்கமாட்டான். வேறு துறைகளில் போவதற்கான வாய்ப்புகளைக் கொடுக்கும் கல்வித் திறமையைப் பெற்றுள்ள எவனும் இந்தப் பயிற்சிகளை மேற்கொள்ளத் தயாராக இருக்கமாட்டான். நாடகம் என்பது அதிக வருவாயைக் கொடுக்கும் ஒரு துறையாக இல்லாதவரையில் இது இருந்து கொண்டிருக்கப் போகிறது. இதை எதிர்த்த சவால்தான் நாம் இப்போது மேற்கொண் டிருப்பது. இந்தச் சூழல் பல தடைகளைப் போடுகிறது. அதே நேரத்தில் இதில் பெரிய சவாலும் இருந்துகொண்டிருக்கிறது. இதை மீறிய செயல்தான் நாடகத்தில் பேச்சைப் புதிய பாதைகளுக்குத் திருப்பிக் கொண்டு போவது.

தமிழ்ப் பள்ளிக்கூடங்களில் சரியான உச்சரிப்புகள் சொல்லிக்கொடுக்கப்பட வில்லை. இதில் பல குழப்பங்கள்



நேர்ந்திருக்கின்றன. மௌன வாசிப்பு என்பதும் பாடங்களை மனப்பாடம் செய்ய வேண்டியதில்லை என்ற கருத்தும் மொழியின் உச்சரிப்புச் சம்பந்தப்பட்ட வரையில் பெரிய தீங்குகளைச் செய்திருக்கின்றன. மனப்பாடம் செய்வது மௌன வாசிப்பு இவற்றைத் தவறாகப் புரிந்து கொண்டதின் விளைவுதான் இது. மௌன வாசிப்பு என்பது, உச்சரித்து உயர்த்தி வாய்விட்டுச் சொல்லிப் படிக்கிற அதே நேரத்தில் கொடுக்கப்படவேண்டிய இன்னொரு பயிற்சி. அதிகமாகப் படிப்பதற்கும் வேகமாகப் படிப்பதற்குமான ஒரு திறமை அது. ஆனால் உரத்த வாசிப்பு வற்புறுத்தப்படுவதில்லையாதலால் உச்சரிப்புக் கோளாறுகள் அதிகமாகி விட்டன இப்போது. மனப்பாடம் செய்வது என்பது பயிற்சியில் தேறுவதற்கான பாடங்களை உருப்போடுகிற விஷயம் சம்பந்தப்பட்டதில்லை. அது நினைவைக் கூர்மை செய்து கொள்வதற்கான பயிற்சி. அப்போது பெரும்பாலும் கவிதைகளே மனப்பாடம் செய்யப்படுகின்றன. கவிதைகளை மனப்பாடம் செய்கிறபோது அவற்றை உரத்துப் படிக்கிற பயிற்சியும் உடன் இருக்கிறது. கவிதைகளை மனப்பாடம் பண்ணி வாய்விட்டுச்சொல்கிறபோது கவிதையின் சந்தமும் மனதில் ஆகிறது. சந்தமில்லாத கவிதை மௌன வாசிப்பு என்பது புதுக்கவிதை இயக்கத்திலும் வற்புறுத்தப்பட்டது. இங்கு வற்புறுத்தப்பட்டவையும் தவறாகவே புரிந்துகொள்ளப்பட்டிருக்கிறது என்று தோன்றுகிறது. யாப்பு தழுவிய சந்தமே கவிதைக்கு எதிரிடையாக வேலை செய்தாலும் கவிதையின் நயம் வெறும் சந்தத்தில் இல்லை என்பதாலும் வாசித்து மனதில் அறியப்படுவதே கவிதை என்பதாலும் இவை வற்புறுத்தப்பட்டன. புதுக்கவிதை இழந்தது சந்தத்தை அல்ல. யாப்பு தழுவிய சந்தத்தையே அது இழந்தது. இது புதுக் கவிதையை வார்த்தைச் சேர்க்கைகளால் உண்டாகும் ஓட்டத்தோடுகூடிய சந்தத்துக்கு எடுத்துச் சென்றது. இப்போது புதுக்கவிதை மனப்பாடம் பண்ணுவதற்கும் உச்சரிப்பதற்கும் உரிய உயர்ந்த இடத்தைப் பெற்றிருப்பதை அறியலாம். கவிதை படிப்பதால் உண்டாகும் அற்புதமான மனநிலையை அடைவதற்கு உரத்த வாசிப்பு அவசியமில்லைதான். ஆனால் பள்ளிக்கூடத்தில் மனப்பாடம் செய்து உரத்து வாசிப்பதற்குத் தடை ஏதும் இல்லை. மேலும் மனப்பாடம் செய்யவேண்டிய அவசியம் இல்லாமலே கவிதையை உரத்து வாசிப்பதற்குப் பயிற்சி கொடுக்கப்படுவது தமிழர்களின் உச்சரிப்புப் பிரச்சினைகளைத் தீர்ப்பதற்கான வழிகளைக் கொடுக்கும்.

இந்த உச்சரிப்புப் பிரச்சினை எனக்கு மனப்போராட்டத்தைக் கொடுத்திருக்கிறது. தமிழைக் கடிக்கிறபோது அவன் தமிழைக் கடிக்கவில்லை என்றும் தமிழைக் கடிப்பதற்கான சூழ்நிலையில் அவனுடைய பரம்பரையை வைத்த ஜாதிவேற்றுமைகளை அவன் கடிக்கிறான் என்றும் எனக்குத் தோன்றிற்று. சுத்தமான தமிழை நீ பேச வேண்டும் என்று சொல்வதற்கு நான் யார்? அவன் யாருடைய சுத்தமான தமிழைப் பேச வேண்டும்? சுத்தமான தமிழ் என்பது எது? இந்தக் கேள்விகள் எல்லாம் எழுந்தன. கோபம் வந்தது. ஆனால், கொஞ்சம் சமாதானம் அடைந்தபோது நடிகன் அவனுடைய வீட்டில் பேசும் தமிழை நாம் பழிக்கவில்லை என்றும், நடிகனுக்கு எல்லாவித உச்சரிப்புகளும் தெரிந்திருக்க வேண்டும் என்றும் அவன் தென்னார்க்காட்டில் உள்ள பாத்திரமாகப் பேசும்போது அந்த உச்சரிப்பையும் சந்தத்தையும் தஞ்சாவூர்க்காரனாக நடிக்கும் போது அந்த உச்சரிப்பையும் சந்தத்தையும் அவன் பேச வேண்டும் என்றும் சமாதானமடைந்தேன்.



தஞ்சாவூர் தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகத்தின் முன்னாள் துணைவேந்தர் வி.ஐ.சுப்பிரமணியன் அவர்காலத்தில் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தில் நடந்த ஒரு பட்டறையில் பேசிய பேச்சு என் சமாதானத்தை உறுதிப் படுத்தியது. அவர் ஒரு மொழியியலாளர். அவர் சொன்னார் 'நான் உங்களிடம் ஒரு முக்கியமான கருத்தைக் கூற வேண்டும். ஒரு அமைப்பை நாம் விளக்கும்போது இரண்டு வகையில் அதனை விளக்கலாம். ஒன்று அந்த அமைப்பைச் சிறுசிறு பகுதிகளாகப் பிரித்துப் பின் இச்சிறு அமைப்பைச் சிறுசிறு பகுதிகளாகப் பிரித்துப் பின் இச்சிறு பகுதிகளை இணைப்பது. காட்டாக, ஒரு பெரிய கட்டிடம் இருக்கிறது; அந்தக் கட்டிடத்தைச் செங்கல் செங்கலாக ஆக்கி, அந்தச் செங்கலை எவ்வாறு அடுக்க வேண்டும் என்று விளக்குவது உறுப்புகளை இணைக்கிற அணுகுமுறை விளக்க முறையாகும். இதனை உறுப்புகளிலிருந்து மொத்தத்தை விவரிக்கக் கூடிய ஒரு முறை என்று சொல்வார்கள். இதனை உறுப்பு முறை விளக்கம் என்று வேண்டுமானால் பெயரிடுவோம். மற்றொன்று, ஒரு சிறிய அமைப்பு பெரியதாக வளர்வது. எடுத்துக்காட்டாக, எங்கள் வீட்டில் அண்மையில் ஒரு நிகழ்ச்சி நடந்தது. என்னுடைய தாயின் படத்தையும் என் படத்தையும் என் சிறிய மகனிடம் காட்டினர். 'இவ்வளவு பெரிய அப்பா பாட்டியினுடைய வயிற்றிலிருந்து எப்படிப் பிறந்தார்?' என்று என் சிறிய மகன் கேட்டான். அவன் கேட்டது மிக எளிய ஒரு கேள்வி. நான் பிறந்தபோது என் அளவு குழந்தையை உறுதியாக என் தாய் பெற்றிருக்கமாட்டாள். பெற்றிருந்தால் அவள் வயிறு கிழிந்திருக்கும். நான் சிறிய உருவத்திலிருந்து பின்னர் பெரிதாகிவிட்டேன் என்று கூறுவது மற்றொரு அணுகு முறையாகும். பெரிய நிறுவனங்களைத் தோற்றுவிக்கிறவர்கள் அல்லது பெரிய கட்டிடங்களைத் தோற்றுவிக்கிறவர்கள், உறுப்பு முறை அணுகு முறையைத்தான் கையாளுவார்கள். மொழியியல், மானிட வியலிலிருந்தும், சமுதாயவியல் அல்லது சமூகவியலிலிருந்தும்தான் தோன்றியது. ஆனால், மொழியியலுக்கு உள்ள ஒரு பெருஞ் சிறப்பு என்னவென்றால், ஒரு மொழியைப் பல உறுப்பாகப் பகுத்துக் கொள்ளலாம் என்பதற்குரிய வழியைக் கூறியுள்ளமை யாகும். இதைக் கோடிட்டுக் காட்டியவர் புளூம்பீல்டு என்பவர். ஓரளவு இவருடைய கருத்து பாணினீயத்திலிருந்தும் ஏனைய இலக்கணங்களிலிருந்தும் எடுக்கப்பட்டது தான். இருந்தாலும்கூட வாக்கியத்தைச் சொற்களாக அல்லது தொடர்களாக ஒவ்வொரு வாக்கியத்தையும் எடுத்துக்கொண்டு அதில் உள்ள ஒலிகளைப் பிரித்துக்கொள்ளலாம் என்று சொன்னார். 'வாழைப்பழம்' என்று நான் சொல்வேன். வேறுசிலர் 'வாளைப்பளம்' என்று சொல்வார்கள். சென்னையில் உள்ள கைவண்டி இழுக்கும் தொழிலாளிகள் 'வாயப்பயம்' என்று சொல்வார்கள். இப்போது ஒரே சொல்லுக்கு ஒலி மாறுபாடு பலவிதமாக இருப்பதை எவ்வாறு கணிப்பீர்கள் என்று கேட்டபோது இந்த ஒலியன் அல்லது ஒலிக்கணம் என்ற கருத்தை இரஷ்யக்காரர் பவுடான்டிகூட்னி தோற்றுவித்தார். இவர் ஒலி மாற்றங்கள் ஒலிப்பில் இருக்கத்தான் செய்யும்; இருந்தாலும் அடிப்படையான ஒலியை பிரித்து எடுத்துவிட முடியும் என்று சொன்னார். என்னுடைய பேச்சுப் பலவிதமாக இருந்தாலும் அதனுடைய அடிப்படை அமைப்பு ஒருவகையானது; அது உங்களுக்கும், எனக்கும் வேறுபடாதது என்று கூறுவது வழக்கம். அன்றைக்கு நான் கொடுமணல் சென்றிருந்தேன். அப்பொழுது ஒரு கவுண்டரிடம் புலவர். செ.இராசு கேட்ட கேள்வி என் நினைவிலிருந்து மாறவில்லை. 'ஐய, நீர் என்ன குலம்?' என்று அவர் கேட்டார். பனங்காட்டுக் குலம், சேரர் குலம் என்றும் பாண்டியர் குலம் என்றும் கவுண்டர்



களிடையே சில அமைப்புகள் இருக்கின்றன. 'ஐய' என்று சொல்வது நமக்கு வேறாக இருக்கிறது. திரு.இராசு அவருடைய இனத்து மக்களுடன் உறவாடும்பொழுது அவர்கள் கையாளும் உச்சரிப்பைத்தான் பயன் படுத்துகிறார். நேற்று முன்தினம் மண்டபம், தொண்டிப்பக்கத்தில் கடலாய்வு செய்வதைக் காணச்சென்றபோது கடலில் மூழ்குகின்ற முத்துக் குளிப்பவர்கள் தங்களுக்குள் பேசிக்கொள்கிறார்கள்.

'அதைக்கலட்டு'-'அதைக் கழட்டுங்கள்' என்று நாம் சொல்வதை அவர்கள் மேற்கண்டவாறு பேசுகிறார்கள். அவர்கள் பேசுவதற்கும், நாம் பேசுவதற்கும் வேறுபாடு இருக்கிறது. இத்தகைய வேறுபாடுகள் இருந்தாலும் அடிப்படை மொழியமைப்பில் வேறுபாடு இல்லை. நாம் கேட்கும் உச்சரிப்பு வேறுபாடு வேறு. அடிப்படையான அமைப்பு முறை ஒரு மொழியில் நிரந்தரமானது என்று கூறுகிற கருத்து கவனிக்கத்தக்கது. இந்தக் கொள்கையை முதலில் வலியுறுத்தியவர் டிசசூர் என்ற ஒரு இளைய ஆய்வாளர். முன்னால் அவர் எழுதியதெல்லாம் மிகச் சுருக்கமாக இருந்தாலும் பின்னால் அவருடைய மாணவர்கள் அவர் விரி வுரையைத் தொகுத்து நூலாக்கினார்கள். மொழியின் உருவம் ஒன்று. உள்ளடக்கம் மற்றொன்று என்று தெளிவாகியதால் மானிடவியலும், சமுதாயவியலும், மொழி யியலும் இதனைப் பயன்படுத்திப் பல வகையான ஆராய்ச்சிகளை மேற் கொண்டுள்ளன. இதன்பிறகு வேறொன்றும் உள்ளது. காட்டாக, 'காக்கா' என்று சொல்லும் போதே 'கா' என்ற ஒலி அண்ணத்திலிருந்து வெடிப்பொலியாக வெளிவருகிறது. 'க்கா' என்று சொல்லும்போது அதிலும் வெடிப்பொலி இருக்கின்றது. 'நகம் என்று சொல்லும்போது அதில் உள்ள 'க' 'ஹ' என்று ஒலிபெறுகிறது. 'சங்கு' என்று சொல்லும் போது 'ங'க்கு அடுத்த நிலையில் வருகின்ற 'க' gun(gh)என்ற சொல்லில் வரும் 'க' போல் ஒலிக்கிறது. எனவே, வெடிப்பொலி, 'க' நீட்டத்தில் ஒலிக்கக்கூடிய 'க்கா', அதன்பிறகு 'ஹ' என்று சொல்லப்படுகின்ற உரசொலி, அதன் பிறகு 'க' (gh)என்று சொல்லப்படும் ஒலிப்புடை ஓசை(Voiced Sound)என்ற நான்கும் ஒரே இனத்தைச் சேர்ந்தவை. ஓர் எழுத்தில் குறிப்பிட்டுக் காட்ட முடியும் என்று நாம் கூறிவிடலாம். உச்சரிப்பு வேறுபாடாக இருந்தால்கூட அதன் அடிப்படை ஒன்று என்பதை நாம் உணர முடியும்.

இவ்வளவு விரிவாக எடுத்துச் சொல்வதற்குக் காரணம் இருக்கிறது.

காக்கா,
நகம்,
சங்கு,

ஆகிய எல்லாம் ஒரே விதமாகவே நடிகர்களால் உச்சரிக்கப்படுவதைக் காண் கிறேன். அதுவும் இவை ஒரு வாக்கியத்தில் வருகிறபோது 'நஹம்' என்று உச்சரிப்ப தேயில்லை, 'நகம்' என்றே உச்சரிக்கிறார்கள். ஒவ்வொரு சொல்லும் அடுத்த சொல்லுக்கு எடுத்துச்செல்லும் வாகனமாக இல்லாமல் எல்லாம் அடுத்த சொல்லுக்குப் போவதற்கு முன் இடப்படும் முட்டுக்கட்டையாக உச்சரிக்கிறார்கள். நான் மொழியியலைச் சார்ந்தவன் இல்லை என்றாலும் தமிழ் என் மரபில் இருப்பதால் அதன் மரபுகள் இயல்பாக எனக்கு வருகின்றன. நடிகர்கள் அதன்மேல் அதிகம் கவனம் செலுத்தாததால் அவர்க ளுடைய மரபான பிராந்திய 'ஒலி' வட்டத் திலேயே இருந்து கொண்டிருக்கிறார்கள். நடிகர்களோடு வாதிடுவதற்கு இப்போதுதான் எனக்குத் தேவையான நியாயம் கிடைத்தது. நான் அவர்களிடம் பலமுறை சொல்லி வந்திருக்கிறேன். அவர்கள் வீட்டிற்குள் வட்டார ஒலியைப் பயன்படுத்தினாலும்



நாடகத்திற்கு வரும் போது தமிழின் அடிப்படையான ஒலியைப் பயன்படுத்த வேண்டும் என்று. அதாவது 'அடிப்படையான அமைப்புமுறை ஒரு மொழியில் நிரந்தரமானது' என்று சொல்கிற அடிப்படை அமைப்பைக் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும். அதேபோல் மேற்குறிப்பிட்டுள்ள 'க'வின் நான்கு ஒலிப்புகளும் நடிகர்களுக்கு கைவரவேண்டும். அதாவது தமிழில் எழுத்துக்களின் உச்சரிப்பு அவற்றின் இடத்திற்குத் தக வேறுபட்டு வருவதை உச்சரிக்க முடியவேண்டும். அப்போது, இப்போது போல் மொழியைக் கடிப்பது மாறி, சுலபமாக இயல்பான ஓட்டத்துடன் பேச முடியும். இவற்றை நடிகர்கள் சொந்தப் பொறுப்பில் பயின்று வர வேண்டும் என்று எதிர்பார்க்கிறேன். எல்லாவற்றையும் வேலை யிடத்தில் வந்து பார்த்துக்கொள்ளலாம் என்று இருப்பது வளர்ச்சியைப் பாதிக்கிறது. வேலையிடத்தில் உச்சரிப்புப் பயிற்சி கற்றுக் கொடுக்கப்படுவது மொழியின் நிரந்தரமான அடிப்படையான அமைப்பு முறைக்கு மாற்றிக்கொள்வதற்கான பயிற்சி மட்டுமே. அதை இயல்பான அமைப்பு முறைக்கு மாற்றிக்கொள்வதற்குச் சொந்த நேரங்களில் எல்லாம் அது பிரக்ஞையில் வேலை செய்துகொண்டிருக்க வேண்டும். உச்சரித்து உச்சரித்துப் பயிற்சி செய்துகொண்டு வர வேண்டும். வேலையிடத்தில், மேற்கொண்டு ஆராய்ச்சிகளைச் செய்வதாக அது அமைய வேண்டும். அடிப்படையிலேயே இருந்து கொண்டிருப்பது நம்மை நம் லட்சியத்திற்கு இட்டுச் செல்லாது.

நாடகப் பேச்சில் அன்றாட வழக்கில் உள்ள எல்லா மனோதத்துவச் சாயல்களையும் கொண்டுவர வேண்டும் என்று நான் விரும்புகிறேன். இது மிகவும் எளிதாகச் சொல்கிற ஒரு விஷயமாகத் தோன்றுகிறது! ஆனால் நடைமுறையில் அப்படி அல்ல என்பதை நான் உணர்ந்து வந்திருக்கிறேன். எழுதப்பட்ட வசன வாக்கியங்களைப் படிக்கிற நடிகன் பேச்சுச் சந்தத்திற்குச் சற்றும் சம்பந்தமில்லாத செயற்கையான ஒரு வாசிப்பு முறையையே பின்பற்றுகிறான். அதிலிருந்து விடுபடுவது என்பது பிரம்மப் பிரயத்தனமாக இருக்கிறது. அதிலிருந்து விடுபட்ட பிறகு ஒரு சுதந்திரம் காத்துக்கொண்டிருக்கிறது. அந் தச் சுதந்திரத்தை வைத்துக்கொண்டு எவ்வளவு உயரத்திற்குப் போக முடியும் என்று பார்க்க வேண்டும். பேச்சும் சங்கீதமும் அடிப் படையில் வெவ்வேறானவை அல்ல என்பது என் கருத்து. எனவே சங்கீதத்தின் எல்லா அம்சங்களையும் பேச்சில் கொண்டு வந்துவிட முடியும். பக்கவாத்தியங்களோடு ஒரு சங்கீத வித்வான் கச்சேரி செய்வதைப் போலத்தான் மேடையில் பாத்திரங்களுக்கிடையில் நடை பெறும் உரையாடல். வேறுவகையான பக்கவாத்தியங்கள் இருந்தபோதிலும் கூட ஒருவர் பேச்சுக்கு இன்னொருவர் பேச்சு பக்கவாத்தியம்போல் பயன்படுகிறது மேடையில். இதைக் கண்டுபிடிப்பதற்குச் சங்கீதத்தின் பயிற்சி முறையை நான் பலமுறை உதாரணமாகப் பேசி வந்துள்ளேன். சாகித்யம் என்று ஒன்று இருக்கிறது. அதை முதலில் சுரப்படுத்துகிறோம். சுரப்படுத் தியதைச் சாதகம் செய்கிறோம். சாதகம் செய்த பிறகு மேடையில் பாடுகிறோம். பாடுகிறபோது பல கற்பனைகள் தோன்று கின்றன. பாடும்போது அவற்றையும் பயன் படுத்திக்கொள்கிறோம். இதற்கு மனோதர்மம் என்று பெயர் சொல்கிறோம். இது நாம் சாதகம் செய்தபோது இல்லாத ஓர் அம்சம். பாடுகிற அந்த நேரத்தில் தோன்றிய கற்பனை. இவற்றை எல்லாம் நாம் கவனமாகக் கவனத்தில் கொண்டு வருவோமானால் வறட்டுத் தனமாகப் பாடுவதிலிருந்து அல்லது பேசுவதி லிருந்து விடுபடுவோம். சாதகம் என்பதிலேயே ஒரு பொருள் தொக்கி இருப்பதாக எனக்குத் தோன்றுகிறது. மேலும்,



மனோதர்மம் என்ற கற்பனையைப்பற்றி அப்பால் பேசுகிறபோது இப்பால் இதற்கு இப்பொருள் தொனிப்பதை நியாயமாக எடுத்துக்கொண்டிருக்கிறேன். சாதகம் என்பது சுரப்படுத்தியதை அப்படியே எந்திரத் தனமாகப் பாடுவதற்கு மேற்கொள்ளுகிற தொடர்ந்த பயிற்சி அல்ல. அந்தச் சுரங்களுக்குள் என்னவெல்லாம் சாத்திய மிருக்கிறது என்பதைச் சொந்தக் கற்பனையில் கண்டுபிடிக்கிற விஷயம்தான் சாதகம் என்பது. கண்டுபிடித்ததை நினைவில் வைத்துக் கொண்டு பிரயோகம் செய்வதற்குச் செய்கிற பயிற்சி சாதகம். நான் பன்னிப் பன்னிச் சொல்ல வேண்டிய அவசியம் ஒன்று இங்கு இருப்பதாக நினைக்கிறேன். இத்தனைக்குப் பிறகும் ஒருவர் குரலைக்கொண்டு எந்திரத்தில் அரைப்பதைப் போலவே சாதகத்தை உணர்கிற கற்பனையற்ற நிலை ஒன்று நம்முடைய சூழலில் இருக்கிறது. இதுவும் கற்பனையுள்ளதும் என்ன என்பதை மட்டமான சங்கீதத்திலிருந்தும் நல்ல சங்கீதத்திலிருந்தும் கவனித்துத்தான் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும். கூடியாட்டதில் 'நோக்கிகாணுக' என்று சொல்லப்படுவதுதான் இது. பார்த்துதான் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். சொல்லித் தெரிந்துகொள்வ திலுள்ள குறையை நீக்குவதற்காகப் பார்த்துத் தெரிந்து கொள்வது.

நாம் ஒரு திசையில் போகிறோம் என்பதால் நம்மைச் சுற்றியுள்ள திசைகளில் குழப்பம் ஏற்பட்டுவிடக்கூடாது. திசைக் குழப்பம் நமது சூழலில் இருந்துகொண்டு வருவதை நாம் நன்றாக உணர்வோம். இதை நாம் தவிர்க்க வேண்டும். இப்போது தேசத்திலுள்ள திசைக் குழப்பத்திற்கு அடிப் படைக் காரணம் ஜாதி அடிப்படையிலான பிரிவினைகள். பேச்சில் உள்ள வேற்றுமைகள் ஜாதியின் அடிப்படையிலும் அறிந்து கொள்ளப்படுகின்றன. இத்தனை நாட்கள் நான் நடிகர்களிடம் 'மழை'யை 'மளை' என்று சொல்வதிலிருந்து திருத்தி 'மழை'யாகவே உச்சரிக்க உள்ள ஞாயத்தைத் தேடிக் கொண்டிருந்தேன். 'மழை'யை 'மளை' என்றுதான் சொல்வேன் என்ற எதிர்ப்புணர்ச்சி என் அகம்பாவத்தில் இருந்தது. இப்போது மொழியியல் ஓர் நியாயத்தைக் கொடுத் திருக்கிறது. இப்போது எனக்குத் தோன்றுகிறது மொழியியலில் நாம் செய்கிற ஆராய்ச்சிகூட நம்முடைய ஜாதி அடிப்படையைத் தகர்க்கும் என்று.

நாடகத்திற்கான புதிய மொழியைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டியவர்களாகவே இருக்கிறோம். ஆங்கிலத்தில் சொல்கிற 'New Idiom' என்ற பெயரில் இதைச் சொல்ல வில்லை. பேச்சு வழக்கில் உள்ள தொனிகளைப் புரிந்து கொள்வதற்காக நாங்கள் பதிவுசெய்ய உத்தேசித்துள்ள டேப்புகளிலிருந்து கற்றுக்கொள்ளப்போவது பேச்சுத் தோரணைகளை மட்டும் அல்ல. புதிய மொழியையும் சேர்த்துக் கற்றுக்கொள்வோம். இங்கே குறிப்பிடுவது புதிய மொழி என்பது குறுகிய அர்த்தத்தைக் கொண்டது. என்றாலும் இதுதான் விரிந்த பொருளில் உள்ள புதிய மொழியைக் கண்டுபிடிப்பதற்கு இட்டுச் செல்லப்போகிறது. இந்தப் பொறுப்பை நான் குமாரவேலு என்னும் எங்கள் நடிகர் ஒருவரிடம் விட்டிருக்கிறேன். அவருடைய குடும்பத்தில் அடிப்படையான தமிழ் இருந்துகொண்டிருக்கிறது. அவர் பிறருடனான உரையாடலில் சென்னைக் கொச்சையைப் பயன்படுத்தினாலும் அடிப்படை மொழி அமைப்பின் உச்சரிப்புகளைச் சரியாக உச்சரிக்கத் தெரிநதவர். அவர் தமிழ் அறிஞர் ராஜமாணிக்கத்தின் பேரன். அவர் முதலில் சென்னையைச் சுற்றியுள்ள இடங்களிலிருந்து பேச்சுக்களைப் பதிவு செய்வார். இதில் இன்னொரு நோக்கமும் அடங்கியுள்ளது. கண்ணப்பத்தம்பிரான் அறிந்த கடந்தகாலக்



கூத்தின் வரலாற்றையும் அது சார்ந்த சமூகப் பழக்கவழக்கங்களையும் தெரிந்து கொள்வதற்காகவும் இது இருக்கும். இன்னொரு காதுகேளாத நண்பர் ஒருவருடைய பேச்சையும் பதிவு செய்வார். காது கேளாமை அவருடைய பேச்சில் ஏராளமான பதிவுகளை விட்டிருக்கிறது. மிகப் பிரமாதமான ஏற்றத்தாழ்வுகளும் மனோதத்துவ பிரச்சனைகளும் விருப்பு வெறுப்புகளும் நிரம்பியதாக இருக்கிறது, அவருடைய பேச்சு. அவருடைய பேச்சு உடனடியாக ஒரு நடிகனுக்கு நாடகத்தில் பேசுவதற்கான சூசகங்களைக் கொடுக்கும். மேலும் குறைபாடுள்ள பேச்சுள்ள குழந்தைகளுக்கு பேச்சுப் பயிற்சி அளிக்கும் ஒரு மன நல மருத்துவரின் உதவியையும் நாடியுள்ளோம். எங்களுடைய எதிர்காலத்திட்டம் ஒரு பேச்சு ஆராய்ச்சிக் கூடத்தை அமைப்பது. அதற்கான வேலைகள் தொடங்கிவிட்டன. உப கரணங்கள் வாங்கிச் சேர்க்கப்படுகின்றன.

முதலில் சென்னையைச்சுற்றி பேச்சைப் பதிவு செய்யும் வேலை. பிறகு தமிழ்நாடு முழுவதும் தமிழ் பேசும் பகுதிகள் கொண்ட இந்தியப் பிராந்தியங்களிலும் தொடரும். பேச்சைப் பதிவு செய்கிற காரியத்தில் நடிகனுடைய பேச்சைப்பற்றிய உணர்வுகள் கூர்மைப்பட்டிருக்கும். நுணுக்கங்களை உணரும் செவிகளைப் பெற்றுவிடுவான் நடிகன். கண்டுபிடித்த நுணுக்கங்களைப் பேச்சில் கொண்டுவர வேண்டுமானால் நடிகனுக்குக் குரலில் பயிற்சி இருக்க வேண்டும். இல்லாவிட்டால் கண்டுபிடிப்புகளைப் பயன்படுத்துவதற்கு குரல் இல்லாமல் போய்விடும்.

இங்கே எங்கள் நடிகர் ஒருவர் ராஜாரவிவர்மா கேரளத்திற்குச் சென்று அங்கனம் என்ற குழுவில் இருந்து கூடியாட்டத்தின் குரல் பயிற்சிகளைக் கற்றுக்கொண்டு வந்ததைச் சொல்ல விரும்புகிறேன். நாம் மேற்கத்திய நாடக வல்லுநர்கள் அளிக்கும் குரல் பயிற்சியை அறிவோம். இதன் அம்சங்கள் எல்லாம் கூடியாட்டத்தின் குரல் பயிற்சியில் பக்குவமாக அமைந்துள்ளதைக் காணலாம். இதன்மூலம் நாம் நம்முடைய பாரம்பரியத்தையும் சரியாக அடையாளம் கண்டு கொள்கிறோம். இந்த அறிவு சேகரிக்கும் பேச்சுப் பதிவுகளை ஆராய்ந்து நாடகத்தில் பயன்படுத்துவதற்கான திறமையைக் கொடுக்கும்.

இப்போது நாடகத்தில் புதிய பேச்சைக் கண்டுபிடித்தல் என்பதற்குப் புதிய பொருள் உண்டாவதை உணர வேண்டும். சாதாரணமாகப் பேச்சைக் கண்டுபிடித்தல் என்பதிலிருந்து அது மாறிவிடும். சங்கீதத்தின் அருகில் போகிற ஒரு பேச்சை நோக்கி நாம் போய்க் கொண்டிருப்போம். கூடியாட்டத்தின் குரல் பயிற்சியில் பயன்படுத்தப்படும் பேச்சு சங்கீதத்தை நோக்கித்தான் போகிறது. ஆனால் அது கடந்த காலத்தின் பேச்சு. புராணப் பாத்திரங்களின் பேச்சு. நாம் நிகழ்காலத்தின் பேச்சில் சங்கீதத்தை நோக்கிப் போவோம். இது பேச்சுத்தான். சங்கீதம் அல்ல. ஆனால் சங்கீதத்தின் குணாம்சங்கள் எல்லாவற்றையும் அது கொண்டிருக்கும்.

'நாடகத்தில் பேச்சுச்சந்தத்தை பிடித்தல்' என்பதுபற்றி நான் என்னுடைய நண்பர் அன்மோல் வெல்லானியுடன் பேசிக் கொண்டிருந்தேன். எழுதுகிறபோது நாம் பேச்சைச் சந்தத்திலிருந்து வெகுதூரம் தள்ளி வந்துவிடுகிறோம் என்றும் கற்பனைகள் செய்கிறபோது பேச்சு அமைப்பை மீறிய கவிதை அமைப்பை நோக்கிப் போய் விடுகிறோம் என்றும் இது நாடகத்தில் பேச்சை மிகவும் பாதிக்கிறது என்றும் நான் அவரிடம் சொன்னேன். அதற்கு அவர் சொன்னார் பேச்சுச் சந்தத்திலிருந்து மீறாதபடி எழுதுவது இயலும்



என்று. மேலும் பேச்சின் அமைப்புக்குள் கவிதையைப் பிடித்தலும் கூடும் என்றும் அவர் சொன்னார்.

இப்போது அன்றாடப் பேச்சைப் பதிவுசெய்கிறபோது ஒரு நாடகாசிரியன் அவற்றைக் கேட்பானானால் இந்தப் பேச்சை மீறிப் போகாத கவிதையை நாடகத்தின் வசனத்தில் படிப்பதற்கான விஷயங்கள் அவனுக்கு உடனடியாகக் கைவசம் இருப்பதை உணர்வான். இதற்குமேல் அன்றாடப் பேச்சைத் தாண்டிய சங்கீதத்தை நோக்கிப் போகும் நாடகப் பேச்சைக் கண்டுபிடிப்பதும் சாத்யமாகிவிடும். எங்களுடைய பேச்சை அப்போது ஒரு குறுகிய அர்த்தத்தில் மட்டுமே நிகழ்ந்தது. இப்போது விரிந்த பொருளில் பேச்சை ஒட்டி அமைந்த கவிதையையும் கவிதையாகிப்போன பேச்சையும் நாடகத்தில் பிடிக்க முடியும் என்பது புலப்படுகிறது. இதை நோக்கிய பயிற்சியாக இப்போது கவிதை வாசிப்பதை எங்கள் நடிகர்கள் மேற்கொண்டிருக்கிறார்கள்.

நாங்கள் இப்போது முன்நோக்கிய பயணத்தில் இருந்துகொண்டிருக்கிறோம். டாக்டர், காரைக்குடி சுப்பிரமணியன் எங்கள் நடிகர்களோடு மேற்கொண்டிருக்கும் குரல் பயிற்சி வகுப்புகள் இதை நோக்கியதுதான். சுரஸ்தானங்களைப் பிடிப்பதற்கு அவர் பயிற்சி அளித்துக்கொண்டிருக்கிறார். இந்தப் பயிற்சி நாடகத்தில், பேச்சில் சங்கீதத்தைப் பிடிக்கிற எங்கள் முயற்சிக்கு உதவிசெய்யப் போகிறது. ராஜாரவிவர்மா கூடியாட்டத்தின் குரல் பயிற்சியை டாக்டர். சுப்பிரமணியத்திற்குச் செய்து காண்பித்தார். அதேபோல் அவர் சசிகலா என்னும் எங்களுக்கு நீண்ட நாட்களாக யோகாசனப் பயிற்சிகளைக் கற்றுக் கொடுப்பவருக்கும் செய்து காண்பித்தார். அந்தப் பயிற்சி யோகாசன விதிகளைப் பின்பற்றி அமைக்கப்பட்டிருப்பதை ஓர் ஆச்சரியமாகத்தான் உணர்ந்தார் திருமதி சசிகலா. இப்படிப் பல ஆச்சரியங்களை நாம் சந்திக்க இருக்கிறோம். நமது மரபுகளுக்குள் மறைந்து கிடக்கும் பல விஷயங்களைக் கண்டுபிடிக்கிற வேலை இப்போது நடைபெற்றுக்கொண்டிருக்கிறது. நாம் நமது அடையாளத்தை மிக வலுவாக உணர்வோம்.

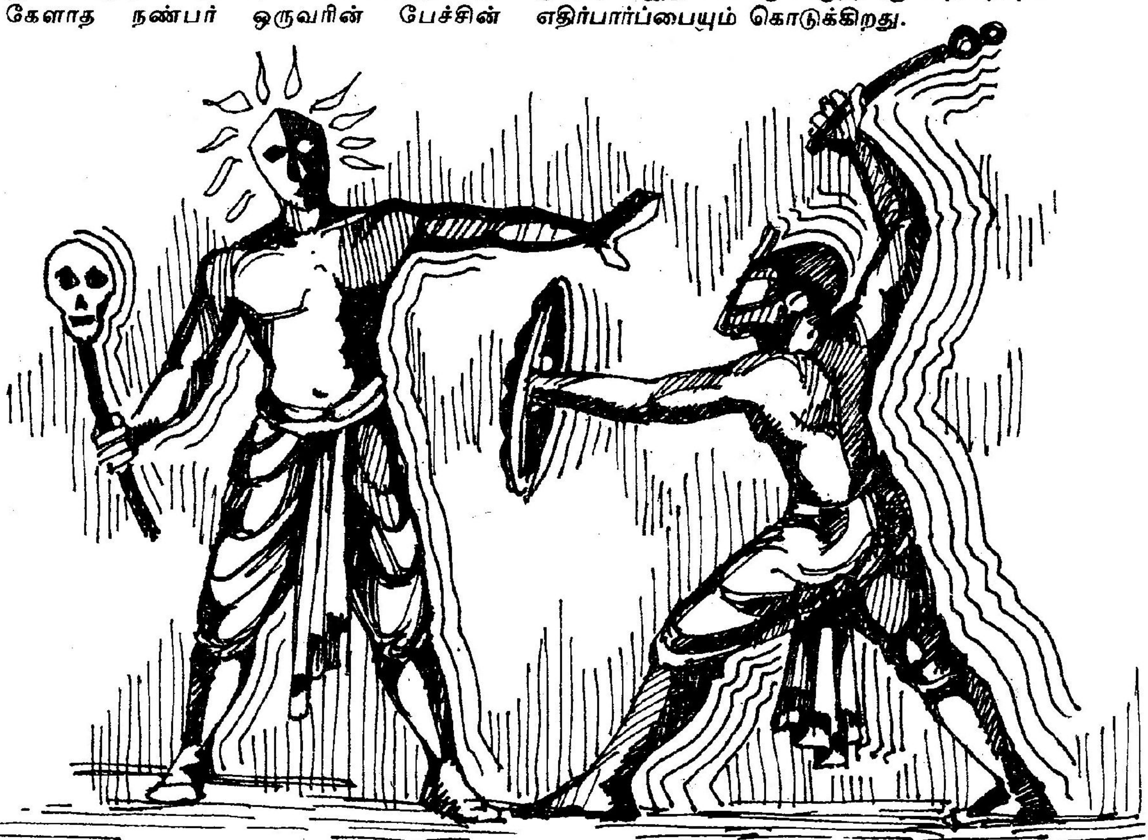
சப்தத்தின் பிறப்பிடங்களை உணர்ந்து நம் உடம்பை மிகவும் துல்லியமாக உபயோகப்படுத்த யோகாசனங்கள் பயன் படப்போகின்றன. கூடியாட்டத்தின் பயிற்சி இந்தப் பிறப்பிடங்களைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு பேச்சின் பாவங்களை எப்படிப் புலப்படுத்திவது என்பதற்குப் பயன்படும். சுரஸ்தானங்களைப் பிடிக்கப் பழகுகிற பயிற்சி நம் குரலின் மேல் நமக்கு ஸ்திரத்தன்மையைக் கொடுக்கும்.

நாம் அன்றாடப் பேச்சின் உணர்ச்சிப் பாவங்களைப் பிடிக்கிறபோது அது சங்கீதத்தை நோக்கிப்போய் ஆனால் சங்கீதமாகாத தன்மைகளைக் கொண் டிருப்பதால் நம்முடைய பிரக்ஞை சப்தம் சார்ந்ததாக இருக்கும். ராகம் சாராத சப்தங்களின் அர்த்தப் பாவங்களைச் சார்ந்து ஒழுங்கு படுத்திய தன்மையைக் கொண்டிருக்கும். லயம் சார்ந்திருக்கும். நாம் சப்தங்களின் அழகுகளால் கவரப் பட்டவர்களாக இருப்போம். அல்லது ஒருவகைச் சப்தத்திற்குப் பழகிய வெறுப்பு விருப்பு சார்ந்தவர்களாக, சாஸ்திரீய சங்கீதக்காரர்களைப் போல இருக்க மாட்டோம். எனவே, நமது பயிற்சிக்கு வேண்டிய அம்சங்கள் கிராமியக் கலைகளிலிருந்தும் சாஸ்திரீயக் கலைகளி லிருந்தும் பெறப்படும்.

பேச்சில் செய்கிற ஆராய்ச்சி எப்படியெல்லாம் பயன்படப் போகிறது



என்பதைக் கற்பனை பண்ணிப் பார்க்கிறேன். எங்களோடு கூத்து நடிகர்களும் வாத்தியக் காரர்களும் பயிற்சி பெறப்போகிறார்கள். நாங்கள் கண்ணப்பத்தம்பிரான் குழுவினருடன் நெருக்கமாகத் தொடர்பு கொண்டு வேலை செய்து வருகிறோம். பேச்சில் செய்கிற ஆராய்ச்சி கூத்தின் பேச்சில் மிகவும் பிரமாதமான வேலைகளைச் செய்யப் போகிறது என்று எதிர்பார்க்கிறேன். தன் அளவில் வேதாசலம் என்னும் கூத்து நடிகர் தன்னுடைய குறைகளைச் சிறப்பம்சங்களாக மாற்றிக் கூத்தில் பேசிக்கொண்டு வருகிறார். இப்போது நான் முன்பு சொன்ன கூத்து காது கேளாத நண்பர் ஒருவரின் பேச்சின் சிறப்பம்சங்களை அப்படியே புகுத்துகிறோம் என்று வைத்துக்கொள்ளுங்கள். கூத்திற்கு இன்னொரு பரிமாணம் கிடைத்துவிடும். மேலும் நவீன நாடகத்தைவிடக் கூத்தில் மிகைப்படுத்தலுக்கு ஏராளமான இடமிருக்கிறது. அங்கு எல்லாமே மிகைப் படுத்தல்தான். ஏற்கனவே கூத்தில் ராகங்களின் போதாமையை உணர்ந்து விருத்தங்களை வைத்துக்கொண்டிருக்கிறார்கள். அதோடு பேச்சும் இருக்கிறது. நவீன நாடகத்தின் பேச்சில் செய்ய முடியாத பல சோதனைகளைக் கூத்தின் பேச்சில் செய்ய முடியும். இது எனக்கு மிகுந்த ஆர்வத்தையும் எதிர்பார்ப்பையும் கொடுக்கிறது.



இலங்கையின் மரபுவழித் தமிழ் நாடக அரங்கு - பாலசுகுமார்



நாடகத்தின் தோற்றம்

நாடகத்தின் தோற்றத்திற்குப் பலவேறு விதமான காரணிகள் முன் வைக்கப்படுகின்றன. ஆனாலும் சடங்குகளில் இருந்தே நாடகங்கள் உருவாகின என்ற கருதுகோள் வலுவுள்ளதாகவும் இன்று ஆதாரப்பூர்வமாக நிரூபிக்கப்பட்ட தொன்றாகவும் இருக்கின்றது. "மனிதனிடம் இயல்பாகவே ஒன்றைப் பிரதி செய்யும் பண்பு இருப்பதனால் அவன் மனித நடவடிக்கை களையும், தெய்வ நம்பிக்கைகளையும் பிரதி செய்ய முற்பட்ட போது நாடகம் உருவாகியது." இன்று விஞ்ஞான ரீதியாகவும், பரவலாகவும் எல்லோராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுவது சடங்குகளின் அடியாக நாடகம் உருவாகியது என்பதாகும்.

புராதன மனிதனுடைய சமூகப் பொருளாதார நிகழ்வுகள் வேட்டையாடும் தொழிலோடு மிக நெருங்கிய தொடர்புள்ளதாக இருந்தது. வேட்டைக்குச் செல்வதற்கு முன்னர் மிருகங்களை வேட்டையாடுவது போன்று பாவனை செய்து அந்தப் பாவனை ஒரு நடனமாக நிகழ்த்தப்பட்டது. ஒரு குழுவினர் மிருகங்களா கவும், ஒரு குழுவினர் மனிதர்களாகவும் பாவனை செய்து அந்த நிகழ்வை நடத்திக்காட்டினர். இப்படிச்செய்வதனால் வேட்டையில் அதிக மிருகங்கள் கிடைக்கும் என்று நம்பினர். இதுவே பிற்காலத்தில் ஒரு ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட தன்மையில் நாடகமாக உருவாகியது என ஆராய்ச்சியாளர்கள் கூறினர். சடங்குகள் என்பது கூட நடைமுறை தான், ஆனால் உழைப்புப் போக்கிலிருந்து தனிமைப்படுத்தப்பட்ட நடவடிக்கையாகும் என்பர் ஜோர்ஜ் தொம்சன்.[2]

இனக்குழு வாழ்க்கையில் மக்கள் தம் குலமரபுச் சின்னங்களில் அவை தாவரங்களாக வோ, விலங்குகளாகவோ இருந்தால், அவற்றைச் சேகரித்தல், அவற்றின் சிறப்புப் பழக்கங்கள், சில நேரங்களில் அவற்றைப் பிடிக்கும் முறைகள், கொல்லும் முறைகள் ஆகியவை பற்றி கூத்துப் பாணியில் வெளிப்படுத்துகின்றனர்.[3]

இதே சடங்கு முறைகளைப் பூமியிடத்து உணவு பெறவும் மனிதர் பிரயோகித்தனர். ஆவிகளைப் புனித ஆவிகளென்றும், கெட்ட ஆவிகளென்றும் பிரித்தனர். ஆவிகள் போல அபிநயித்தனர். இதனைத் தனியொரு மனிதன் செய்யவில்லை. முழுக்குழுவினருமே இதில் பங்கு பற்றினர்.

கடவுள் பற்றிய நம்பிக்கையும், ஆவிகள் பற்றிய நம்பிக்கையும், இயற்கைச் சக்தி பற்றிய நம்பிக்கையும் பல சடங்குகளுக்கு அடிப்படையாக அமைந்தன. இந்த நம்பிக்கைகளால் பல சடங்குகள் நடத்தப்பட்டன. அந்தச் சடங்குகள் போலச் செய்தல், அல்லது மீளச் செய்தல் என்பனவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்தன. அவையே பிற்காலத்தில் நாடகங்கள் எழுதுவதற்கான காரணமாக அமைந்தன.

நாடகத்தின் அம்சங்களைக் கொண்டிருக்கும் சமயச் சடங்குகளில் இருந்தே நாடகங்கள் தோன்றக் கூடும். எல்லாச் சடங்குகளும் நாடகமாகி விடுவதில்லை. சடங்குகள் ஒரு சமயப் பின்னணியில் எழவேண்டும். குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்கு அனைத்துச் சமூகத்துக்கும் பொதுவானதாகவும், சமூக உறுதிப்பாட்டைத் தருவதாகவும் அமையும்போது அதிலிருந்து நாடகம் தோன்றக் கூடும்.[4]

நிகழ்த்துகலையாக நாடகம்

நாடகம் அவைக்கு நிகழ்த்தப்படும் கலையாக உள்ளது. கலையின் மிக முக்கியமான அம்சம் தொடர்பு கொள்ளுதலாகும். தொடர்பின்றி மனிதகுலத்தின் வளர்ச்சியை நாம் சிந்திக்க முடியாது. ஏனைய தொடர்புகளை விட ஒரு



கலைமூலம் கொள்ளும் தொடர்பு வித்தியாசமான கலையாகும். சாதாரணமாகத் தொடர்பு கொள்கின்றபொழுது அது நேரடியானதாகவும் வெளிப்படையாகவும் இருக்கும். ஆனால் கலை மூலம் கொள்ளும் தொடர்பு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட அர்த்தங்களைக் கொண்டதாகவும் அமையும். வெளிப்படையான அர்த்தம் வேறொன்றாகவும் மறைத்திருக்கும் அர்த்தம் ஒன்றாகவும் இருக்கின்ற சந்தர்ப்பத்தில் நாடகத்தின் உள்ளார்ந்த அர்த்தம் மிக முக்கியமானது.[6]

நாடகம், அரங்கு, நடிகன், பார்வையாளன் ஆகிய பல்வேறு அம்சங்களை இணைக்கின்ற பொழுதே அரங்கானது அதன் முழுத் தன்மையைப் பெறுகிறது. நாடகத்தில் நடிகன் கொள்ளுகின்ற தொடர்பு மிக முக்கியமானதாகும். ஒரு நாடகம் எழுதப் படுவதாலோ, பாடப்படுவதாலோ நாடகம் ஆகாது. அது நடிக்கப்பட வேண்டும். நாடகம் என்பது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுவது. இதன் காரணத்தினாலேயே வடமொழியில் நாடகம், திருஷ்ய காவியம் என அழைக்கப்படுகிறது. திருஷ்ய காவியம் என்றால் கண்ணால் பார்க்கப்படுவது என்பது பொருள். நாடகம் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் இடம் அரங்கு எனப்படுகிறது. அரங்கு இன்றி நாடகம் இல்லை. அரங்கானது பார்ப்போரிலும் உயர்ந்த மேடையாகவோ, சமதளமான மேடையாகவோ அல்லது பார்ப் போரிலும் தாழ்ந்த இடமாகவோ இருக்கலாம். நாடகத்தைப் பொறுத் தவரையில் அரங்கு மிக முக்கியமானதாகும். ஆதலால்தான் நாடக இலக்கிய வரலாற்றை விட அரங்கு வரலாறு பல நவீன ஆராய்ச்சியாளர்களால் மிக முக்கியமாகக் கருதப்படுகிறது. ஒரு சமூகத்தில் ஏற்படும் அக, புற வளர்ச்சி காரணமாகவே அரங்க அமைப்புகளில் மாறுதல்கள் ஏற்படுகின்றன. எனவே தவிர்க்க இயலாதவாறு அரங்கு பற்றிய ஆய்வு ஒரு சமூகத்தின் ஆய்வாக அமைந்து விடுகிறது.[7]

ஒரு சமூகத்தில் காணப்படுகிற எல்லாக் கலைகளும் இணைகிற இடம், இது மையப்படுகிற இடம் அரங்காகும். தொல்காப்பியம் 55ம் சூத்திரத்திற்கு இளம்பூரணர் சொல்கிற உரையில் "நாடகமானது சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்தில் வந்தனமாகக் கூறல்" எனறு நாடகம் பற்றிக் கூறுகின்றார்.[8]

நாடகம், பயிலப்படும் நிலையில் அது முழுக்க ஒரு சமூக நிறுவனமாகவே உள்ளது. நாடகம் போடப்படுவதற்கும் ஒரு சந்தர்ப்பம் தேவை. பெரும்பாலும் முழுச்சமூகமும் ஈடுபடும் சந்தர்ப்பமாகவே அது இருக்கும். எனவே நாடகத்தை ஒரு சமூக நடவடிக்கை என்ற நிலையிலும் ஆராய அவசியமாகிறது.[9]

நாடகம் பயிலப்படும் முறையில் சமூகச் சார்பானதாகவும் முழுச் சமூகமுமே இதில் ஈடுபடுகின்ற தன்மையையும் நாம் இதில் அவதானிக்கலாம். நாடக அம்சங்களைக் கொண்ட சடங்குகளிலிருந்தே, நாடக அரங்கு தோற்றம் பெற்றது.

சங்ககால நாடக மரபும், தமிழ் நாடக மூலமும்

தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றில் கி.பி.1ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 3ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதி மிகமுக்கியமானதாகக் கருதப்படுகிறது. அந்த வகையில் கிரேக்க நாடகத்தினுடைய தோற்றத்துக்கும் அதனுடைய வளர்ச்சிக்கும் கி.முற்பட்ட காலகட்டத்தில் அங்கு நடைமுறையி லிருந்த சடங்குகள் மேற்கத்தேய நாடகத்தின் வளர்ச்சி யாகக் கருதப்படுகிறது. கிரேக்க மக்கள் மத்தியிலே பல்வேறு விதமான சமயச் சடங்குகள் இருந்தன. ஆனால் அனைத்துக் குழுக்களையும் ஒன்றிணைத்ததும் எல்லா மக்களாலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டதுமான சமயச் சடங்கான 'அடையோசினிஸ்' நாடக அரங்காக மாறும்



வாய்ப்பைப் பெற்றது.

இந்தப் பின்னணியிலேயே நாம் தமிழ்நாடகத்தினுடைய தோற்றத்தையும் அது சங்ககால சடங்குகளோடு எங்ஙனம் தொடர்பு பட்டிருந்தது என்பதையும் பார்க்க வேண்டும். சங்ககால மக்களிடையே காணப்பட்ட சடங்குகளும், நம்பிக்கைகளும், தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றத்தைச் சுட்டி நிற்கின்றன. எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு இலக்கியங்களில் காணப்படுகின்ற நாடகம் பற்றிய செய்திகள், தமிழ் நாடக மரபின் தொன்மையை நமக்குத் தருகின்றன. குறிப்பாக அகநானூறு, புறநானூறு போன்ற இலக்கியங்களில் காணப்படும் பல்வேறு விதமான சடங்குகள் நாடகத் தன்மை வாய்ந்தனவாகக் காணப் படுகின்றன. கொற்றவை வழிபாடு, ஆச்சியர் குரவை, இந்திர விழா என்பன பற்றிய செய்திகள் பழந்தமிழ் நாடக மரபை எமக்குத் தருகின்றன. இவற்றை விட பல்வேறு விதமான கருவளச் சடங்குகளும் யுத்த காலத்தில் நடைபெறுகின்ற முன்தேர் குரவை, பின்தேர் குரவை போன்ற ஆட்ட முறைமைகளும் பழந்தமிழர் மத்தியில் நிலவிய நாடக மரபை எடுத்தியம்புகின்றன.

சங்கப்பாடல்களிலே உவமைகள் மூலமாகக் காட்டப்படுகிற நாடகச் செய்திகள் மற்றும் கண்ணுளர், கூத்தர், அகவுநர், விறலியர் பற்றிய செய்திகளும், பழந்தமிழ் நாடக மரபோடு மிகநெருங்கிய தொடர்புள்ளனவாகக் காணப் படுகின்றன. சிலப்பதிகாரம், நாடகம் பற்றிய பல தகவல்களை நமக்குத் தருகிறது.

சங்ககாலத்திலிருந்த தமிழ்மக்களிடம் ஒரு நாடக மரபு உருவாகி வளர்ந்து வந்தமையை இலக்கியங்களின் வாயிலாக அறிகிறோம். சமயக் கரணங்களோடு இணைந்து வெறியாட்டு, தைநீராட்டு, களவேள்வி, முன்தேர் குரவை, பின்தேர் குரவை போன்ற நாடகத் தன்மை வாய்ந்த கரணங்கள் பின்னணியில் கோடியர், கண்ணுளர், வைரியர் என்றழைக்கப்பட்ட நாடகத்தைத் தொழிலாகக் கொள்ளுவோரால் வளர்க்கப்பட்டு கலித்தொகையில் நாடகமாக முகிழ்த்து, சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவியூடாக வளர்ச்சி பெறுவதைக் காண்கிறோம்.[10]

இன்று தமிழ் நாட்டில் தமிழ் நாடக அரங்கின் வேர்களை நோக்கிய ஆராய்ச்சி முயற்சிகள் வேகம் பெற்றுள்ள சூழ்நிலையில் தெருக்கூத்து தமிழரின் அடையாளம் காணப்பட்ட அரங்காக உள்ளது. அதன் வேர்கள் பெரும்பூரிலும், சேயூரிலும் நடைபெறும் பாரதக் கதை படித்தலுடன் தொடர்பு பெற்றுள்ளமை இங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இலங்கைத் தமிழ்நாடக அரங்கின் மூலம்

இலங்கைத் தமிழர் பற்றிய அண்மைக்கால ஆய்வுகள் அவர்களது இருப்பை நிலை நிறுத்தியுள்ளன. அவர்களது பண்பாட்டு வரலாற்றோடு நாடக வரலாறு மிக நெருங்கிய தொடர்புள்ளதாகவுள்ளது. இலங்கைத் தமிழர் மத்தியில் பல்வேறு குழுக்களும், பல்வேறு சடங்கு முறைகளும் இருந்து வந்துள்ளன, இருக்கின்றன. இவற்றுள் எவை நாடகமாகும் தன்மை பெற்றிருந்தது என்பது ஆராயப்பட வேண்டும். சமயச் சடங்கிலிருந்து ஒரு பரிணாம வளர்ச்சிப் பாதையில் நாடகம் வளர்ந்து வந்துள்ளது. இது பொது நியதி.[11] அரங்கப் பரிணாம வரலாற்றை ஆராய்ச்சியாளர்கள் ஏழு படிமுறைகளைப் பகுத்து விளக்குகின்றனர்.[12]

நாடக வளர்ச்சியில் முதலாவது படி நிலை

1. அலங்காரம் செய்து கொண்ட நடிகர் அல்லது நடிகர்கள் திறந்த வெளியில் பார்வையாளர் முன் நடித்தல்.



2. திறந்தவெளியில் நடித்த பொழுதும் பெரிய விழாவாக அமைதல். உயர்த்தப்பட்ட மேடைகளும், எழுதப்பட்ட பிரதிகளும் பயன்படுத்தப்படல்.

3. மதச்சார்பற்ற நிலையில் நாடகங்கள் அமைதல், அதிகமான எழுதப்பட்ட பிரதிகளோடு தொழில் முறையான நடிகர்களும் உருவாதல்.

4. பல்வேறு விதமான மேடை நிலைகள் தோன்றுதல், கட்டிடங்களுக்குள்ளே நாடகங்கள் நடைபெறல்.

5. வர்ணத் திரைச் சீலைகளும், மின் விளக்குகளும் நாடகத்திற்கெனக் கட்டப்பட்ட அரங்குகளும் உருவாதல், வியாபார நோக்கில் நாடகங்கள் நடத்தப் பெறல்.

6. ஒரு கலையாக நாடகம் வளர்ச்சியடைதல், மேடையமைப்புக்களிலும் பல்வேறு மாற்றங்கள் இடம் பெறுதல்.

7. பொய்மைக்கு எதிரான பண்பில் நாடகம் வளர்தல் மேடையமைப்பிலும் அறிக்கை முறையிலும் பல புதிய பரிணாமங்களைப் பெறல்.

இந்த ஏழு படிமுறைகளும் இலங்கைத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் காணப்படுவதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். உலக நாடகத் தோற்றத்துக்கு, கிரேக்கச் சடங்குகளை நாடக ஆராய்ச்சியாளர்கள் அடிப்படையாகக் கொள்வதைப் போல இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கும் சடங்குகளின் அடியாகவே தொடங்குகின்றது. சமயக் காரணம் சார்ந்து நாடகம் வளர்ச்சியடைகிற பொழுது அந்த வளர்ச்சியில் மூன்று நிலைகளை நாம் அவதானிக்கலாம்.

1. நாடகம் சார்ந்த சமயக் கரணங்கள்.

2. சமயக் கரணங்கள் சார்ந்த நாடகங்கள்

3. சமயக்கரணங்கள் சாராத நாடகங்கள்.

சமுதாயம் என்ற கட்டுக்கோப்புக்குள் இயங்குகின்ற ஒரு நிறுவனமே நாடகம்-ஒரு சமூகத்தின் நாடக வளர்ச்சியை ஆராய்கின்ற போது முன் குறிப்பிட்ட மூன்று நிலைகளையும் ஆராய வேண்டியது அவசியமாகும்.

உலக நாடக வரலாற்றை ஆராய்ந்த பலர், அந்த நாடக வளர்ச்சிக்கான மூலகங்களைத் தெளிவாக்கியுள்ளனர். கிரேக்க நாடக மரபு டையோர்சினஸ் கடவுள் சம்பந்தப்பட்டதில் இருந்து உருவாகிறது. ஐரோப்பிய நாடக மரபு கிறிஸ்துவ மதச்சடங்குகளோடு இணைந்த வளர்ச்சி பெற்றதாகக் கூறுவர். இந்திய நாடக மரபு, யாத்ரா, யக்ஷகானம் போன்ற கிராமிய நாடக மரபுக்கூடாக வளர்ந்ததாகக் கொள்வர். சிங்களவர் மத்தியில் நிலவுகின்ற கோலம், சொக்கரி போன்ற நாடக மரபுகளும் இத்தகைய அடிப்படைகளேயே கொண்டுள்ளன. ஒட்டு மொத்தமாகப் பார்க்கின்ற பொழுது, அனைத்துக்கும் சமயச் சடங்குகளே மூலம் என்பது பல ஆராய்ச்சியார்களால் நிறுவப்பட்ட உண்மையாகும். ஆகவே இலங்கைத் தமிழரின் நாடக அரங்கும், இத்தகைய பொதுத்தன்மையில் இருந்து விடுபடாமல் சமயச் சடங்குகளினூடான வளர்ச்சியில், இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கின் தோற்றத்தை நாம் உணர்ந்து கொள்ள முடியும்.

நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்கு

இலங்கைத் தமிழர் என்கிற பொழுது யாழ்ப்பாணம், வன்னி, கிழக்குப் பிரதேசங்கள், அவர்களது பாரம்பரியப் பிரதேசங்களாகக் கணிப்பிடப்படுகின்றன. யாழ்ப்பாணத்திலும், வன்னியிலும் குறிப்பாக மட்டக்களப்பு, மூதூர்ப் பிரதேசங்களிலும் வாழ்கின்ற தமிழ் மக்களிடையே



நிலவுகின்ற சடங்குகளை ஆதாரமாகக் கொண்டு, இச்சடங்குகளை நான்கு முக்கியப் பிரிவுகளாக கலாநிதி. சி. மௌனகுரு அவர்கள் பிரித்துள்ளார்.[13]

1. மதகுருவே தெய்வமாக ஆடுகிற சமயச் சடங்கு.

2. மதகுரு இயக்க இன்னொருவர் ஆடுகிற சமயச் சடங்கு

3. ஐதீகக் கதைகளை உள்ளடக்கிய சமயச் சடங்கு.

4. நாடக நிகழ்ச்சிகள் தனியாகப் பிரியத் தொடங்கிய சமயச் சடங்கு.

மதகுருவே தெய்வமாக ஆடும் சமயச் சடங்கு

மட்டக்களப்புப் பகுதியில் வாழுகின்ற வேடவெள்ளாளர் மத்தியில் வழங்குகின்ற குமாரதெய்வச் சடங்கு புராதனமான வழிபாட்டு முறைமையையும், ஆட்ட முறைமை யையும் காட்டுகிறது. வருடத்தில் ஒரு நாள் குறிக்கப்பட்ட ஒரு நாளில் கிராமத்திலோ, அல்லது கிராமத்திற்கு வெளியேயுள்ள இடத்திலோ இதற்கெனத் தற்காலிகமாகப் பந்தலிடப்பட்டு அவ்விடத்திலே-யே இச்சடங்கு நிகழ்த்தப் படுகிறது. அவர்களுக்-கென வித்தியாசமாக பாஷையும், பாட்டுக் களும் பாடப்படும். 'கொட்டு' எனப்படும் மேள ஒலி இங்கு முக்கியமாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இங்கு பூசகர் மீதே தெய்வம் ஏறி ஆடும். இந்தப் பூவகர் என்பது பரம்பரையாகத் தெரிவு செய்யப்படுகிற ஒன்றாகும். ஏழு நாட்கள் தொடர்ச்சியாக இச்சடங்கு நடைபெறும். ஏழாம் நாட் சடங்கு மிக நாடகத்தன்மை பொருந்தியதாகக் காணப்படும். தேனெடுத்தல், தேன்பூச்சி குத்துதல், ஆனை கட்டுதல், மாடுகட்டுதல் போன்ற நிகழ்ச்சிகள் இந்த நிகழ்ச்சியில் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். இந்த நிகழ்ச்சிகள் யாவும், அபிநயங்கள் மூலமும், அதற்கேற்ற பாடல்கள் மூலமும் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். இத்தகைய சடங்குகள், முல்லைத்தீவு மூதூர் போன்ற பகுதிகளிலும் காணப் படுகின்றன. வேட்டைத் திருவிழாவும் இத்தகைய சாயலுள்ளதாகவே காணப்படுகிறது. வேட்டைத் திருவிழாவில் கோயிலுக்கு வெளியேயுள்ள வயலை தீய மிருகங்கள்போல் வேடமிட்டு சிலர் அழிக்க, சுவாமி புறப்பட்டு அவற்றை அழித்து மீளும் காட்சி அபிநயிக்கப்படுகிறது. புராதன மக்கள் மத்தியில் நிலவிய சமூகப் பொருளாதார நிகழ்வுகள் தொடர்ச்சியாக, இங்கு சடங்கு முறையில் பின்பற்றப்படுவதை நாம் காண்கிறோம். அத்தகைய வாழ்க்கை முறை, சிதைந்த போது, பாரம்பரியத்தைப் பேணும் வகையில், நாடகத் தன்மையுடன் நிகழ்த்தப்படுவதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். இங்கு நாடகமும் சடங்கும் இணைந் திருக்கின்றது. இது புராதன நாடகத்தை நமக்கு ஞாபகப் படுத்துகிறது. உலக நாடக வரலாற்று ஆராய்ச்சியாளர்கள் பலரும் புராதன நாடக மரபை நாகரீகத்தில் பின்தங்கிய இனக்குழுக்கள் மத்தியில் கண்டுள்ளனர். இத்தகைய புராதன நாடக மரபு நம் மத்தியில் உயிர்வாழ்வது மதிப்பிடத் தக்கதாகும்.[14]

மதகுரு இயக்க இன்னொருவர் ஆடும் சமயச் சடங்கு

தமிழர் மத்தியில் நடைபெறுகின்ற இன்னொரு விதமான வணக்க முறை நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகளே மற்றொரு படிநிலையை நமக்குத் தருகிறது. குறிப்பாக, மட்டக்களப்பு, மூதூர்ப் பிரதேசங்களில் நூற்றுக்கு மேற்பட்ட சிறு தெய்வ வழிபாட்டு முறைகள் காணப்படுகின்றன. இந்தச் சடங்குகள் இரண்டு விதமான நோக்கங்களைக் கொண்டதாய் உள்ளன.

ஒன்று மழை வேண்டி அல்லது வளம்



வேண்டி நிகழ்த்தப் படுவனவாகவும் மற்றையது நோய் துன்பம் நீங்க நிகழ்த்தப்படும் சடங்காகவும் உள்ளன. உணவு தேடுதல் என்ற நிலையிலிருந்து உணவை உற்பத்தி செய்தல் என்கிற, உற்பத்தி முறை மாற்றத்தை உள்வாங்கிக் கொண்ட ஒரு சமூகத்தின் நம்பிக்கைகளோடு இணைந்ததாக இந்தச் சடங்கு முறைகள் உள்ளன. வேட்டையாடிய சமூகத்தினர் வேளாண்மை செய்து வாழ்ந்த காலத்தில் அவர்களுக்கு மழை தேவைப்பட்டது. இதனால் மாரியம்மனை வழி பட்டனர். மாரி என்றால் மழை எனப்படும். மாரியம்மன் மழைத்தெய்வம்.[15] மட்டக்களப்பு மூதூர்ப் பிரதேசங்களில் மாரியம்மன் வழிபாடு இன்றும் மக்கள் வாழ்வோடு இணைந்துள்ளது. வருடா வருடம் இந்த மாரியம்மன் சடங்கு நடைபெறும். இந்த மாரியம்மன் குளிர்த்திச் சடங்கானது நாடகத்தன்மை வாய்ந்ததாக உள்ளது.

இறுதி நாட் சடங்கில் மாரியம்மனுக்கு வேடமிடும் ஒருவர் பெண் வேடமணிந்து ஆராத்திப் பிள்ளைகள் என்றழைக்கப்படும் பெண் பிள்ளைகளுடன் பார்வையாளர் குரவையிட கோவிலைச் சுற்றி வந்து கோயில் முன்னால் வைக்கப் பட்டிருக்கும் பாத்திரத்திலுள்ள குங்குமம் கலந்த சிவந்த தண்ணீரை, பக்தர்கள் மீது வேப்பம்பத்திரத்தால் தெளிப்பார்.[16]

கண்ணகியம்மன் சடங்கும், வளச்சடங்காகவே கருதப்படுகிறது. தொடர்ச்சியாக ஏழு நாட்கள் சடங்கு நடைபெற்று, வைகாசிப் பூரணைக்கு அடுத்து வருகிற திங்களில் இச்சடங்கு முடிவடைகிறது. குளிர்த்தி பாடுதலோடு இச்சடங்கு முடிவடையும். இந்த ஏழு நாட் சடங்கிலும், கண்ணகியினுடைய வாழ்வில் நடந்த, சில முக்கியமான சம்பவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைத்திருப்பது குறிப்பிடத் தக்தாகும். இக்கண்ணகியம்மன் சடங்கோடு கொம்பு முறிச் சடங்கு, நெருங்கிய தொடர்புடையது. இதைக் கொம்பு விளையாட்டு என்பர். இதுவும் மழை வேண்டியும், நோய் தீரவும் என இரண்டு நோக்கங்களை உடையதாகவுள்ளது. கொம்புச் முறிச் சடங்கில் ஊர்முழுவதுமே இரண்டு கட்சியாகப் பிரிந்து வடசேரி, தென்சேரி என அவை பெயர்பெறும். இரண்டு வளைந்த குறிப்பிட்ட மரத்தில் எடுக்கப்பட்டட மரக்கொம்பு களோடு, வடம் என்று சொல்லப்படுகின்ற கயிறு இணைக்கப்பட்டு, ஒவ்வொரு நாளும் இரு பகுதியினரும் கொம்பு இழுத்தலில் ஈடுபடுவர். ஒவ்வொரு நாளும் ஏதோ ஒரு கொம்பு முறியும். அதன் பின்பு இரவு நேரங்களில் ஒரு பகுதியார் இன்னொரு பகுதியாரை வசை செய்தும், தம் பகுதியைத் தாமே வாழ்த்தியும் பாடுவர். இந்த நிகழ்ச்சிகள், நாடகத் தன்மை வாய்ந்தனவாக காணப்படுகின்றன. இந்நிகழ்ச்சி தனியே சடங்காக மாத்திரம் இல்லாமல், ஆடல் பாடல் எனக் களியாட்டு விழாவாகவும் இருப்ப தனையும் நாம் அவதானிக்கலாம்.

ஐதீகக் கதைகளை உள்ளடக்கிய சமயச்சடங்கு

கிராமிய மக்களது வாழ்வில் ஐதீகக் கதைகளோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய காளி, நரசிங்கர், வைரவர், காத்தவராயன், வீரபத்திரர், அனுமார், வீரபாகுத்தேவர், ஐயனார் போன்ற தெய்வங்கள், அவை சார்ந்த வணக்க முறைகள் நாடகத் தன்மையுடையனவையாகக் காணப் படுகின்றன. புராணக் கதைகளில் இத்தெய்வங்கள் பற்றிக் கூறப்படுகிற குணாதிசயங்கள் வர்ணனைகளை உள்வாங்கிக் கொண்டவர்கள் இத்தெய்வ வழிபாடுகளில் அத்தெய்வங்களைப் போல அபிநயித்து ஆடுதல் நாடகத் தன்மை வாய்ந்தனவாக உள்ளன. உதாரணம் நரசிங்கனுக்கு அபிநயத்து ஆடுவோர் நரசிங்கனைப் போலவே முகத்தோற்றத்தை ஏற்படுத்தி, இரணியனை எப்படி நரசிங்கன் வதம் செய்தாரோ, அந்நிகழ்ச்சியைப் பாவனை மூலம் செய்து காட்டுவர். அதே போல



அனுமாருக்கு ஆடுவர். தம்மை அனுமாராகப் பாவனை செய்து குரங்கு எப்படியெல்லாம் சேட்டை பண்ணுமோ அவ்வாறான சேட்டை களைச் செய்து ஆடுவர். மாரியம்மனுக்கு ஆடுவோரும், பெண்களுக்கேயுரிய நளினத் தன்மையோடும், நடனச் சாயல்களையும் தமது பாவனையில் கொண்டு ஆடுவர். இவையெல்லாம் ஏற்கனவே மக்கள் மத்தியில் இத்தெய்வங்கள் பற்றியுள்ள ஐதீகங்களை மீட்டுவனவாக உள்ளன.

களிப்புச் சடங்கு நடைபெறும் பொழுது, நாடகத்துக்குரிய தன்மைகள் வெளிப்படுவதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். ஒருவருக்குப் பேய்பிடிப்பது என்ற நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் இச்சடங்கு நடை பெறும். பேயை விரட்டுவதற்காக நடைபெறும் சடங்கில் பூசாரியாருக்கும் பேய் பிடித்தவருக்கும் இடையேயுள்ள சம்பாஷணை நாடகத் தன்மை வாய்ந்ததாக அமையும். இது சிங்கள மக்கள் மத்தியில் உள்ள 'தொயில்' சடங்குச் சாயலை உடையது. மக்கள் மத்தியில் இருக்கின்ற ஐதீகக் கதைகளே பிற்காலத்தில் கூத்துக்களாக ஆடப் பட்டன. இக்கூத்துகளில் பேசப்பட்ட கதை களுக்கும், நான் ஏற்கனவே பார்த்த, ஐதீகம் சார்ந்த, தெய்வங்களுக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு காணப்படுவதை நாம் இங்கு அவதானிக்கலாம். இங்கு, பூசாரி இயக்க மற்றவர்கள் ஆடுவர். இதே போலவே கூத்திலும் அண்ணாவியார் இயக்க ஆடுவர். இங்கு, நடிகர்கள் உருவாகின்ற நிலைமையை நாம் பார்க்கலாம்.

நாடக நிகழ்ச்சிகள் தனியாகப் பிரியத் தொடங்கிய சமயச் சடங்கு

நாம் ஏற்கனவே தொடர்ச்சியாகப் பார்த்து வந்த படி முறையான வளர்ச்சியிலே சமயச்சடங்கிலிருந்து நாடகமாகப் பிரியத் தொடங்கிய நிகழ்வை, சில கோயில்களில் இடம்பெறும் சமயச்சடங்குகளில் காணலாம். பாண்டிருப்பு திரௌபதை அம்மன் கோயிலில் இடம்பெறும் திரௌபதை அம்மன் சடங்கு, திமிலைத்தீவு கிருஷ்ணன் கோயிலில் இடம்பெறும் கிருஷ்ணன் சடங்கு என்பனவும் இவற்றுள் குறிப்பிடத் தக்கவை. மகாபாரதக் கதையிலுள்ள பல முக்கியச் சம்பவங்கள், பாண்டிருப்பு திரௌபதை அம்மன் சடங்கில் நடித்துக் காட்டப்படுகின்றன. இங்கு ஆடுபவர்கள் தம்மைப் பஞ்சபாண்டவர்களாகவும், திரௌபதையாகவும் நினைத்து ஆடுகின்றனர். குறிப்பாக அருச்சுனன் களப்பலி, வனவாசம், அருச்சுனன் தவம் என்பன ஒரு நாடகமாகவே நிகழ்த்தப்படுகிறது. இந்த நிகழ்ச்சிகள் ஒரு சமயத்தில் நாடகமாகவும் சடங்காகவும் இருப்பதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். நாம் ஏற்கனவே பார்த்த சடங்கு முறைகளிலிருந்து இது வேறுபடுகிறது. பதினெட்டு நாள் நடைபெறும் இச்சடங்கில் பதினாறாம் நாட் சடங்கு பாண்டவர்கள் வனவாசம் செல்லும் கதையை நிகழ்த்திக் காட்டுகிறது. பதினேழாம் நாட் சடங்கு அருச்சுனன் தவநிலையாகும். அருச்சுனன் காவியுடை அணிந்து வீதியில் நடந்து செல்ல பூசாரிமார் பிற்பாட்டுப் பாடுவர். தவத்துக்குச் செல்லும் போது பேரண்டச்சிக்கும் அருச்சுனனுக்கும் நடக்கும் சம்வாதம் மிகச் சுவராஸ்யமாக இருக்கும். அரவானைக் களப்பலி இடும் சடங்கு இதன் பிறகு நடக்கும். அர வானைப் போல மண்ணில் உருவம் செய்து அரவானின் சிரத்தைத் தருமர் பிடிக்க திரௌபதி சிரத்தை அரிவதாக அமையும். இச்சடங்குகளில் குறிக்கப் பட்ட பாத்திரங்களுக்கு வருபவர்கள் வேடம் அணிந்து பங்குபற்றுவர். நாம் ஏற்கனவே குறிக்கப்பட்ட சடங்குகளில் பாவனையின் மூலமே பாத்திரங்கள் வெளிக் காட்டப்பட்டன. ஆனால், இங்குப் பாவனையும், வேடமிடுதலும் இணைந்த ஒரு நாடகத் தோற்றத்தை இச்சடங்கு தருகிறது. இது கிரேக்க டையோனிசஸ் சடங்கை நமக்கு ஞாபகப் படுத்துகிறது. இதேபோலவே திமிலைத் தீவு



கிருஷ்ணன் கோவிலில் ஒன்பது நாட்களும் சடங்கு நடைபெறுகிறது. கிருஷ்ணனுடைய பிறப்புத் தொடக்கம் கம்சனுடைய இறப்பு வரையுள்ள பல நிகழ்ச்சிகள் ஆலயவெளியினில் நடித்துக் காட்டப்படுகின்றது. இச்சடங்கு கேரளத்தில் நடை பெறுகின்ற 'கிருஷ்ணானட்டத்தோடு' மிக நெருங்கிய தொடர்புடையது போலத் தெரிகிறது. இதுபற்றித் தனியான ஆய்வு நடைபெறுகிற போது மேலும் ஆழமாக அறிய முடியும். மலையகத்தில் நடைபெறும் காமன் கூத்தும் இத்தகையதே. இங்கு காமனைச் சிவன் எதிர்த்த கதை அபிநயிக்கப் படுகிறது. இச்சடங்குகளை ஒட்டுமொத்தமாகப் பார்க்கின்ற வேளையில் நாம் முன்பு பார்த்த சடங்குகளைப் போலல்லாமல் கதையும் பாத்திரங்களும் நாடகத்தோடு மிக நெருங்கியனவாக அமைந்த சடங்கிலிருந்து நாடகம் பிரிகின்ற நிலை காணப்படுகின்றது. இச்சடங்குகளில் கோயில்களின் உட்புறம், வெளிப்புறம் என்பன மேடைகளாக அமைந்தன. சடங்குகளில் பங்குபற்றியோர் நடிகர்களாக அபிநயித்தனர். பின்னணியில் பாடல் இசைத்த பூசாரிமார் கோரசாகப் பயன்பட்டனர். நாடகத்துக்கு இன்றியமையாத வாத்தியக் கருவியாக உடுக்கு, பறை, மத்தளம் என்பன இங்குப் பயன்பட்டன. இவற்றை நாம் முழுமைபெற்ற நாடகமாகச் சொல்லா விட்டாலும், அரங்கு, நடிப்பவர்கள், இயக்குபவர்கள், பார்வையாளர்கள் என்ற நான்குவகை அம்சங்களையும் கொண்டனவாக நாடகத்துக்கான மூலவித்துக்களை இவை கொண்டிருந்தன. கோயிலே அரங்கு, தெய்வமேறி ஆடுபவர்களே நடிகர்கள், பூசாரிகள் இயக்குபவர்கள், மக்களே பார்வையாளர்கள் என்றும், வெளிநாட்டார் ஒருவரின் பார்வைக்கு நமது சிறு தெய்வ வணக்கச் சடங்குமுறைகள் ஒரு பூர்விக அரங்கையே ஞாபகம் ஊட்டும்.[17]

சடங்கு முறைகளில் காணப்பட்ட பாடல் முறைகளும் ஆட்ட முறைகளும் பிற்காலத்தில் வளர்ந்த கூத்துக்களோடு இணைந்திருப்பதை நாம் இன்றும் அவதானிக்கலாம். சமயச் சடங்கி லிருந்தே நாடகம் தோன்றியது என்ற கோட்பாடு இங்கு, வலுவுள்ளதாக மாறுவதை அவதானிக்க முடிகிறது.

சமயக் காரணம் சார்ந்த நாடகங்கள்

பெருந்தெய்வக் கோயில்களில் நடைபெறுகின்ற சூரன்போர், பூதப்போர் என்பன பெருந்தெய்வ வணக்க முறைகளோடு இணைந்த சடங்கு சார்ந்த நாடகங்களாக உள்ளன. முருகன் கோயில்களில் நடைபெறுகின்ற சூரன்போரை இதற்கு உதாரணமாகக் கொள்ள முடியும். இங்குப் பிரமாண்டமாகச் செய்யப்பட்ட சூரன் சிலையையும், சூரனோடு பொருதுகின்ற முருகனாகச் செய்யப்பட்ட ஒரு சிலையையும், இரண்டு குழுவினராகப் பிரித்து இந்த நிகழ்ச்சி நடைபெறுகின்றது. இது பாவைக் கூத்தை ஞாபகப்படுத்துவதாக உள்ளது.

இவ்வண்ணம் தமது வாழ்க்கையை அபிநயித்துக் காட்டும் நிலையிலிருந்து, ஒரு கதையை வேடமிட்டு அபிநயித்துக் காட்டும் நிலை வளர ஒரு பரிணாம வளர்ச்சியை ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கில் காண முடிகிறது. இது சடங்கு நாடகமாக மாறும் தன்மையைக் காட்டி நிற்கிறது. உலக நாடக வரலாற்றுப் பின்னணியில் ஈழத்துத் தமிழரிடை யேயும், புராதன நாடகங்கள் காணப்பட்டமைக்கு இவை பிண்டப் பிரமாணமான சான்றுகளாகும். இவற்றை மென்மேலும் மானுடவியல், சமூகவியல் துறைகளில் நியதிகளின் அடியாக ஆராயும்போது தமிழரின் பூர்வீக வாழ்வு, சமூக அமைப்புப் பற்றிய தகவல்கள் மேலும் மேலும் வெளியாகலாம்.[18]

சடங்கிலிருந்து எங்ஙனம் நாடகம் பிரிந்து வருவதற்கான சூழ்நிலை ஏற்பட்டது என்பது பற்றி



நாம் அவதானித்தோம். இப்படிப் பிரிந்த நாடகமே பிற்காலத்தில் பொழுது போக்கு அம்சங்களைத் தன்னோடு இணைத்துக் கொண்டு கேளிக்கைக் குரியதாக மாற புராண, இதிகாச ஐதீகக் கதைகளின் சாராம்சத்தை உள்வாங்கிக் கொண்டு கூத்துக் களாகத் தோற்றம் பெற்றன. இக்கூத்துக்களுக்கு முதல் படியாக மகுடிக்கூத்து, வசந்தன் கூத்து போன்றவை ஆதாரமாக அமைகின்றன.

நம்பிக்கைகளிருந்து விடுபட்ட அரங்க வடிவங்கள்

நாம் கூத்து என அறியப்பட்ட வட மோடி, தென்மோடி, வடபாங்கு, தென்பாங்கு, கோவலன் கூத்து, காத்தவராயன் கூத்து ஆகியவற்றை விட அண்மைக்காலத்தில் மேற் கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுகள், இக்கூத்து வடிவங்களுக்கு முற்பட்ட கூத்து வடிவங்களை நமக்குத் தந்துள்ளன. பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, மகிடிக்கூத்து ஆகியவை இன்றும் தமிழர்கள் மத்தியில் பயில் நிலையில் உள்ள கூத்து வடிவங்களாகவுள்ளன. சமய நம்பிக்கைகளிலிருந்து தம்மை விடுவித்துக் கொண்ட இவ்வடிவங்கள், நாம் இப்பொழுது குறிப்பிடப்படுகின்ற பிரசித்த அரங்கான வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்து வடிவங்கட்கு முற்பட்டனவாக இவற்றைக் கொள்ள முடியும். இக்கூத்து வடிவங்கள், சமய நம்பிக்கைகளோடு இணைந்த நம்பிக்கைகளுக்கும் முற்று முழுதாக அரங்கத் தன்மை கொண்ட கூத்து வடிவங்களுக்கு மிடைப்பட்டதாக உள்ளன.

பறைமேளக் கூத்து

மட்டக்களப்பில் வாழுகின்ற பறையடிக் கின்ற தொழில் செய்வோரிடையே இக்கூத்து வழக்கிலுள்ளது. கோயில் வெளியே இக்கூத்து நடைபெறும் இடமாக அமைகிறது. பார்வையாளர் கள் சுற்றியிருந்து இக்கூத்தை அவதானிப்பர். சமதள அரங்கிலேயே இக்கூத்து நடைபெறுகிறது. பறைமேளக் கூத்து நடைபெறு முன்னர், பறையத் தலைவன் அதாவது மூப்பன் எனப்படுபவர் ஒரு தாளத்தைப் பறையில் வாசிப்பான். இக்கூத்து ஆடுபவர்கள் இடுப்பில் பறையைக் கட்டிக்கொண்டு ஆடுவர்.[19] பல்வேறு விதமான பறைகள் இங்குப் பாவிக்கப்படும். அதோடு சேர்த்து குழலும் இசைக்கப்படும். பூசைத்தாளம், கோணங்கித் தாளம், ராச வரவுத் தாளம் ஆகியவற்றை அந்தந்தத் தாளங்கட்குரிய பாவனையோடு நிகழ்த்திக் காட்டுவர். பறையொளியும் அதற்கேற்கவே அமைந்திருக்கும். அருகலாகவே உள்ள கூத்துமுறை காலப் போக்கில் மறைந்து விடக் கூடும்.

வசந்தன் கூத்து

இக்கூத்து மட்டக்களப்பு, யாழ்ப்பாணம், வன்னி, மூதூர்ப் பிரதேசங்களில் பரவலாகக் காணப் படுகின்றது. கோயிலோடும், விவசாயத் தோடும் நெருங்கிய தொடர்புடையதாக உள்ளது. இதற்கென உயர்த்தப்பட்ட வட்ட வடிவமான மேடை பயன்படுத்தப்படுகிறது. வேளாண்மைத் தொழில் முடிவடைந்து ஓய்வாக இருக்கின்ற சித்திரை, வைகாசி மாதங்கள் இக்கூத்துக்குரிய மாதங்களாக உள்ளன. விதைத்தல், உழுதல், அறுத்தல், உப்பட்டிகட்டல், இக்கூத்தில் அபிநயிக்கப்படுகின்றன. இத்தகைய அபிநயங் களோடு, புராண இதிகாசக் கதைகளும், சிறு தெய்வங்களுக்குரிய ஐதீகங்களும் இக்கூத்தில் இடம்பெறுகின்றன. வசந்தராஜன் கொலு வீற்றிருந்து கூத்தாடிப் பார்ப்பது போலவும், வசந்தன் பிள்ளைகள் கூத்தாடி அபிநயிப்பது போலவும் இக்கூத்து ஆடப்படுகிறது. சிங்களவர் மத்தியிலும் கோலம், இக்கூத்தின் சாயலைக் கொண்டுள்ளது. எட்டுப் பேர் தொடக்கம் பன்னிரெண்டு பேர் வரை இக்கூத்தில் பங்கு பெறுவோர் அமைவர். சுவாமி விபுலானந்தர் கூட ஆறுகம்பு வசந்தன் பற்றி ஒரு கட்டுரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[20] இக்கூத்தில் முப்பத்தி



ரெண்டு வகையான ராகங்கள் பயன் படுத்தப்படுவதாக கலாநிதி மௌனகுரு அவர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளார். தனிக் கதை என்று சொல்ல முடியாத வகையில் கதைகள் இடம் பெறும். ஆனால் எழுத்துப் பிரதிகள் பயன் படுத்தப்படுகின்றன. வேடர், குறவன், கப்பற்காரன், பள்ளன், பள்ளி போன்ற பாத்திரங்கள் அபிநயிக்கப்படும். பாத்திரங்களுக்கேற்ப ஆட்ட முறைகள் இதிலுண்டு. அரசன் வருவதற்கு மென்மையான ஆடல் முறையும், அனுமான் வருவதற்கு வேகமான தாளக்கட்டும் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. தலையில் தலைப் பாகையும், கையில் இரண்டு கோல்களும், காலில் சதங்கையும் அமைத்துக் கூத்தர்கள் ஆடுவர். வீசாணம், பெருவட்டம் போட்டு ஆடுதலும் இக்கூத்தில் உண்டு. மத்தளம் சல்லாரி போன்ற வாத்தியங்கள் இதற்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. சிறுதெய்வ வணக்க முறைகளில் பயன்படுத்தப்படுகின்ற குளுர்த்தி, காவியம் போன்ற பாடல்களில் வருகின்ற ராகங்கள் இவற்றிலும் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. தென்மோடிக் கூத்தில் பயன்படுத்தப் படுகின்ற ராகங்கள் பல வசந்தன் கூத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பறை மேளக் கூத்தை விட வளர்ச்சி பெற்ற நிலை வசந்தன் கூத்தில் காணப்படுவதை நாம் மனங்கொள்ள வேண்டும்.

மகிடிக் கூத்து

மகிடிக்கூத்து, வசந்தன் கூத்தினின்றும் வேறுபட்ட ஒன்றாகும். மகுடி என்பது மறைபொருளோடும், மந்திரத்தோடும் தொடர்புடையதாய் உள்ளது. சிறுதெய்வங்கள் பாத்திரங் களாக வருவதும், சிறு தெய்வ ஐதீகங்கள் கதைகளாக வருவதும் இக்கூத்திலுண்டு. இம்மகுடிக் கூத்து இடத்துக்கிடம் வித்தியாசமான முறையில் ஆடப்படுகிறது. மட்டக் களப்பில் மூன்று வகையான மகிடிக்கூத்துக்கள் நடை பெறுகின்றன. இக் கூத்தில் நடைபெறும் சம்பவங்கள் குடியேற்றத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புடையனவாய் உள்ளன. மூன்று மகிடிக் கூத்துக்களும் வித்தியாசமான கதைகளையும், மேடை வடிவமைப்பையும் கொண்டுள்ளன. குறவஞ்சி நாடகத் தோடு தொடர்புபட்ட பல விடயங்களையும் இம் மகிடிக் கூத்தில் நாம் காண முடியும். இலங்கையில் ஆடுகின்ற மகிடிக் கூத்துக்களில் பல பொதுப்படையான அம்சங்கள் காணக் கூடியதாகவுள்ளன.

1. இருந்தவர்களுக்கும், வந்தவர் களுக்குமான போட்டி.

2. மந்திர தந்திர, விளையாட்டு.

3. பார்வையாளர்களுடன் நடிகர்கள் உரையாடுதல்.

4. விரசமான மகிடிகள் தாராளமாகப் பயன்படுத்தப்படல்.

5. நீள்சதுரமான மேடை பயன் படுத்தப்படல்.

இதன் பிரதான நோக்கம் மற்றவர்களை மகிழ்ச்சியில் ஆழ்த்தல், சிரிக்க வைத்தல் என்பதாகவேயுள்ளது. மட்டக்களப்பில் பயன் படுத்தப்படுகிற மகிடிக் கூத்தில் உள்ள பாடல்களும், ராகங்களும், தாளக் கட்டுக்களும், மட்டக்களப்பு வடமோடிக் கூத்தில் செம்மையாகப் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. [21]

அரங்கத் தன்மை பெற்ற வடிவங்கள்

இலங்கைத் தமிழர்களைப் பொறுத்த வரையில் சமயச் சடங்கி லிருந்து தோன்றி, வளர்ந்த நாடக மரபின் தொடர்ச்சியாகவே அரங்குக் கேற்ற தனிப்பெருந்தன்மைகொண்ட கூத்து வடிவங்கள் உருவாகின. இதுவே இலங்கைத் தமிழர்களது, அரங்காகக் கொள்ளத்தக்க அனைத்துத் தகுதி களையும் கொண்டதாக உள்ளது என நாம்



சான்றாதாரங்களால் நிறுவ முடியும். இக் கூத்து மரபு யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, வன்னி, திருகோணமலை எனத் தமிழர் வாழும் பிரதேசங்கள் எல்லாவற்றிலும் பரவலாகக் காணப்படுகின்ற அதே வேளை பல ஒற்றுமைத் தன்மைகளைக் கொண்டவையாகவும் உள்ளன.

மட்டக்களப்பில் வட்டக்களரி என அழைக்கப்படுகின்ற கூத்தாடுவதற்கென்றே தயாரிக்கப்படுகின்ற மேடைகளில் இக்கூத்தாடப் படுகிறது. கூத்து அரங்கேற்றப்படுவதற்கு முன்பு, கிட்டத்தட்ட ஏழு, எட்டு மாதப் பயிற்சியின் பின்பே கூத்தரங்கேற்றம் நடைபெறுகின்றது. கூத்தினுடைய ஆட்டம், பாட்டு அளிக்கை முறை, ஒப்பனை, உடை, சொல்லப்படும் கதை என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு, வடமோடி, தென்மோடி என்று இரு பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம்.

தென்மோடியில் ஆட்டம் நுணுக்கமானதாகவும், மென்மையாகவும் அமைகிறது. வடமோடியில் நுணுக்கத்தன்மைகள் குறைந்து விரைவான வேகமான ஆட்ட அசைவுகள் கொண்டதாகவும் உள்ளது. தென்மோடியில் வரவாட்டம், வட்டக்களரியைச் சுற்றியதாகவும் நாலுபக்கப் பார்வையாளர்களை நோக்கியதாகவும் அமையும். வடமோடியில் ஒருபக்கப் பார்வையாளர்களை நோக்கிய ஆட்டமுறையைக் கொண்ட தாக இருக்கும். தென்மோடியில் 'தெய்வ தா தெய்ய' என்ற தாளமும் வடமோடியில் "தித்தித்தா" என்ற தாளமும் முக்கியமானவைாகக் கருதப்படுகின்றன.

தென்மோடியில் விருத்தப் பாடல்கள் இழுத்துப் பாடப்படுகின்ற போக்கும், வடமோடியில் இந்தத் தன்மையில்லாமலும் காணப்படுகின்றது. தென்மோடியில் இலக்கியங் களில் கையாளப்படுகின்ற தாளிசை, உலா, பரணி கலித்துறை என்பன பயன்படுத்தப்படுகின்றன. தென்மோடியில் குறிப்பிட்ட பாத்திரம் பாடிய பாடலின் இறுதிவரி மாத்திரமே பிற்பாட்டுக்காரரால் பாடப்படும். வடமோடியில் முழுப்பாடலுமே மீண்டும் பாடப்படும்.

தென்மோடியில் பிற்பாட்டுக்காரர் அண்ணாவியார் ஆகியோர் கூத்தை நடத்திச் செல்வர். சபைத்தரு, சபைக்கவி, சபைச்சிந்து என தென்மோடியில் வரும் பாடல்கள் இதற்கு உதாரணமாகும். வடமோடியில் பாத்திரங்களின் உரையாடல் மூலமே கூத்து நடத்திச் செல்லப்படும்.

தென்மோடிக் கூத்தாடுபவர்கள் இலகுவான ஆடைகளையே அணிவர். மென்மையான ஆட்டத்துக்கு இவ்வகை ஆடையே அவசியம்.

வடமோடிக் கூத்தர்கள் பாரம் மிகுந்த உடைகளை அணிவர். வடமோடி அரச பாத்திரங்கள். பாரங்கூடிய கிரீடங்களை அணிவர். வடமோடியில் கையாளப்படும் வாள், வில், அம்பு, கதாயுதம் போன்றவற்றுக்கும் தென்மோடியில் கையாளப்படுகிற ஆயுதங்களுக்கும் இடையில் அமைப்பிலும், அளவிலும் வேறுபாடு காணப் படுகிறது. வடமோடிக் கூத்து பெரும்பாலும் ராமாயண, மகாபாரத இதிகாசக் கதைகளைக் கொண்டதாகவும் தென்மோடிக் கூத்துக்கள் பெரும்பாலும் நாட்டார் கதைகளையும், கற்பனைக் கதைகளையும் கொண்டதாக அமையும். இவற்றை மீறிய விதிவிலக்குகளும் உண்டு.

வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களை விட வன்னிப் பிரதேசத்தில் காணப்படுகின்ற காத்தவராயன் கூத்தும், கோவலன் கூத்தும், வன்னிப் பிரதேசத்து அம்மன் வழிபாட்டோடு நெருங்கிய தொடர்புள்ளனவாகக் காணப் படுகின்றன. வற்றாப்பளை கண்ணகையம்மன் உற்சவக் காலத்தையொட்டி கோவலன் கூத்து



வன்னிக் கிராமங்களில் ஆடப்படுகிறது. இக்கூத்துக்கள் வடமோடி தென்மோடியைப் போன்ற ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட ஒரு சாஸ்திரீய நெறிக்குள் இல்லாமல் துள்ளல் தன்மை கொண்ட கூத்துக்களாக உள்ளன. காத்தவராயன் கூத்தையும் ஆய்வு செய்த ஆராய்ச்சியாளர் பலர், உடுக்கடித்துக் கதை சொல்கிற மரபிலிருந்தே இக்கூத்துக்கள் வளர்ச்சி பெற்றதாகக் கூறுவர்.

இன்று மட்டக்களப்பில் அதனுடைய தன்மைகள் மாறாது பயில் நிலையில் உள்ள வடமோடி, தென்மோடி கூத்து வடிவங்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் அதன் தன்மைகளை இழந்த சில மாற்றங்களுடன் ஆட்டத் தன்மை குறைந்த கூத்து வடிவங்களாகப் பயில் நிலையில் உள்ளன. ஆட்டத் தன்மை குறைந்ததன் காரணமாக இசையில் முக்கியத்துவம் கூட அடுத்து தோற்றம் பெற்ற இசை நாடகங்களின் அடிப்படையாக இவை அமைந்தன.

ஒட்டுமொத்தமாக இலங்கைத் தமிழர்களது மரபுவழி நாடக அரங்கின் வளர்ச்சிப் போக்கைப் பார்க்கும்பொழுது சடங்குகளில் ஆரம்பித்த இதன் வேர்கள் இன்றும் நவீன நாடகங்கள் வரை பல்வேறு மாற்றங்களுக்குட்பட்டு வளர்ந்து வந்துள்ளதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். சடங்கிலிருந்து நாடகங்கள் உருவாகின என்ற கோட்பாடு இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்குக்குப் பொருந்துவதாக உள்ள போதிலும் இன்று இலங்கைத் தமிழரின் அரங்காக நாம் இனங்காணுகின்ற கூத்தரங்கானது, தனியே சடங்குகளின் தொடர்ச்சியான வளர்ச்சிப் போக்கின் உச்சம் இதுதான் என நாம் கொள்ள முடியாதுள்ளது. ஏனெனில் தமிழ்நாட்டில் பயில்நிலையில் உள்ள தெருக்கூத்தின் தாக்கமும் கன்னட, கேரள கூத்துக்களுடைய தாக்கமும் இதில் காணப்படுவதாக கலாநிதி மௌனகுரு போன்ற நாடக ஆராய்ச்சியாளர்கள் குறிப்பிடுவர். [22]

ஆனால் இத்தகைய தாக்கங்கள் இருந்தபோதிலும் இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கில் இன்று அடையாளம் காணப்பட்ட அம்சமாகக் கருதப்படுகின்ற கூத்து மரபானது சடங்கிலிருந்து தொடர்ச்சியான பரிணாம வளர்ச்சியைப் பெற்றுள்ளது என்பது சான்றாதாரங்கள் மூலம் நிரூபிக்கப்பட்டுள்ளது.

குறிப்புகள்

1. கலாநிதி சி., மௌனகுரு, ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு,யாழ்ப்பாணம் - 1993, பக்கம் 3.

2. ஜோர்ஜ் தோம்சன், மனித சமூக சாரம், சென்னை - 1951, பக்கம் 68

3. மேற்படி நூல்,பக்கம் 68

4. *Harrision John Ellen. Ancient Art and Ritual. Briton 1951.*

5. *Dramatic Literature Encyclopedia Britanica.Volume 5. page No.980.*

6. சிவத்தம்பி. கா, நாடகக்கலையில் சமூகவியல் அம்சங்கள், மல்லிகை, யாழ்ப்பாணம் - 1979, பக்கம் 11.

7. மௌனகுரு. சி., ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு, 1993. யாழ்ப்பாணம், பக்கம் 7.

8. தொல்காப்பியம், இளம்பூரணம் உரை, கழக வெளியீடு, சென்னை - 1979, பக்கம் 70.

9. மௌனகுரு. சி., ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு, யாழ்ப்பாணம் - 1993, பக்கம் 7.

10. மௌனகுரு. சி., பழையதும் புதியதும், மட்டக்களப்பு - 1992, பக்கம் 24.



11. மௌனகுரு. சி., ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு, 1923 - யாழ்ப்பாணம், பக்கம் 8.

12. Richard Southern - The Seven Ages of the Theatere. 1961. page No. 26.

13. கலாநிதி. சி., மௌனகுரு, ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு, 1993 - யாழ்ப்பாணம், பக்கம் 10.

14. மௌனகுரு. சி., சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை. யாழ்ப்பாணம் - 1985 பக்கம் 30.

15. கைலாசபதி. க. அடியும் முடியும், சென்னை - 1970 , பக்கம் 258.

16. மௌனகுரு. சி., சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை , பக்கம் 33.

17. மௌனகுரு. சி., ஈழத்துத்தமிழ் நாடக அரங்கு - பக்கம் 21.

18. மௌனகுரு சி., ஈழத்துத் தமிழ்நாடக அரங்கு - பக்கம் 24,25.

19. மௌனகுரு. சி., மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள், கலாநிதிப் பட்ட ஆய்வுக்கட்டுரை, யாழ்ப்பாணம் - 1983, பக்கம் 176.

20. விபுலானந்தர் - ஸ்ரீலங்கா, பெப்ரவரி - 1954, பக்கம் 23.

21. மௌனகுரு. சி., மேற்குறிப்பிட்ட நூல்.

22. மௌனகுரு. சி., ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு, பக்கம் 68,79.



ஆக்டோபஸும் கறிக்கோழிகளும்

[தமிழ் நாடக வடிவ வரலாறு பற்றிய ஒரு விவாதம்]

முனைவர். வீ. அரசு

'வடிவம்' என்ற சொல் உருவவாதிகள் பயன்படுத்தும் பொருளில் இங்குப் பயன் படுத்தப்படவில்லை. மாறாகக் காட்சிக்குப் புலப்படும் வடிவத்தின் கருத்துநிலையை உள்ளடக்கியதாக இங்குப் பொருள் கொள்ள வேண்டும். இது இன்றைய இனவரைவியல் அரசியலோடு தொடர்புடையது; ஓர் இனத்தின் மொழி, பண்பாடு தொடர்பான விவாதத் தோடும் தொடர்புடையது. இந்தப் பின் புலத்தில் தமிழ் நாடக வடிவம் கடந்த நூறு ஆண்டுகளில் எவ்வகையில் வளர்ந்து வந்துள்ளது என்பதை நினைவுப்படுத்திப் பார்க்க வேண்டிய அவசியம் நேர்ந்துள்ளது.

அரங்குக்கு இன, மொழி அடையாளம் தேவையில்லை என்று கூறும் இன மொழி அகதி மனநிலை 'அறிவாளிகள்' மிகுதியாகி வருகின்றனர். இந்தச் சூழல் இங்கு உருவாக்கப்படுகிறது. ஏகாதிபத்திய ஊடகம் என்னும் ஆக்டோபஸ் வலைப் பின்னல் பூமிப்பந்து முழுதும் பின்னப்படுகிறது. இந்தப் பின்னலின் விளைவால் இன, மொழி அகதிகளான கறிக்கோழிகள் உலகம் முழுவதும் உருவாக்கப்படுகின்றனர். இவ் வகை ஆதிக்கத்தால், தங்களை அடையாளம் கண்டு கொள்வோர், தவிர்க்க முடியாமல் இன மொழி அடையாளங்களை இழக்க வேண்டும் என்று நிர்பந்திக்கப்படுகிறார்கள். ஏகாதி பத்திய ஊடகக் கவர்ச்சி வேகமாக 'அறிவாளி' களைப் 'பற்றி' வருகிறது.

மேற்குறித்த பின்புலத்தில் இவ்வகை 'ஊடக அரசியல்' ஆதிக்கத்துக்கு ஆட்படாத பொதுமக்கள், தனித்தே இருக்கிறார்கள். அவர்களின் ஆட்டங்கள், பாட்டுகள், புனைவுகள், நம்பிக்கைகள் ஆகியவற்றோடு வாழ்ந்து வருகிறார்கள். அவர்களிடம் இயல்பாகவே ஓர் இன அடையாளம் இருக்கின்றது. ஒரு மொழியோடு வாழ் கிறார்கள். இவைகளில் மாற்றங்கள் வரலாம்; ஆனால் அழிவதில்லை. மாறாக ஏகாதிபத்திய ஊடகம், இவையெல்லாம் அழிந்து விட்டதாகப் போதிக்கிறது. இந்தப் போதனையின் ஊதுகுழல்களாக, அடிப்படை அரசியல் தத்துவச் சார்பு கற்றுத் தன்னையே முதன்மைப்படுத்திக் காணும் முனைப்பு அறிவாளிகள், செயல்படுகிறார்கள். இந்தச் சூழலில்தான் தமிழ்நாடக வடிவத்தின் வரலாறு குறித்த அரசியலை நினைவுபடுத்த வேண்டியுள்ளது.

ஈழத்தில் வாழும் தமிழர்கள், தங்களுடைய நேரடியான போராட்டத்தின் ஒரு வெளிப்பாடாக அரங்க வடிவத்தை மீட்டெடுக்க 1970களில் தலைப்பட்டார்கள். அச்செயல் அங்கு உருவான போராட்டப் புயலால் அடித்துச் செல்லப்பட்டுவிட்டது. அந்த நினைவுகளோடு ஈழத்தமிழன் இன்று உலகம் முழுதும் வாழ்ந்து வருகிறான். தமிழகத்தின் கலைத்தேடல் என்பது, அடிப்படையில் காலனியப் பண்பாட்டாலும், ஆதிக்கச்சாதிய அரசியல் நிலைப்பாட்டாலும் சீரழிக்கப்பட்டது. இத்தன்மை அரங்க வடிவத்தில் ஆழமாகச் செயல்பட்டது; செயல்பட்டுவருகிறது.

ஆட்ட பாட்ட வடிவத்தைக் கண்டு கொண்ட சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் என்னும் தென்தமிழ் நாட்டுக் கலைஞன் அன்றைய கருநாடக இசை வடிவால், சில கூறுகளில் தன்னை இழக்கும் கட்டாயம் நேரிட்டது. தமிழிசை என்ற மரபு துண்டிக்கப்படும் சூழலில் 'கூத்து' என்னும் அரங்க வடிவத் தேடலை அவர் உள்வாங்கினார். அந்த கானம், வயல் வரப்புகளில், பரந்தவெளிகளில் ரீங்காரமிட்டுச் சென்றது.

தெலுங்கு பண்பாட்டு இணைவு, தமிழ் மரபு வழிப்பட்ட கலைவரலாற்றில் இணைந்து செயல்பட முனைந்தபோது,



தமிழ்க்கலை வரலாற்றில் பல மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. அதில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தமிழ் மரபைப் பேணுவதில் அக்கறையோடு செயல்பட்டார். பார்சி கொட்டகை மரபும் நமது பாட்டும் அவருக்குள் சங்கமித்தன. அதில் நமது பாட்டு மிஞ்சியே நின்றது. பேசும் படம் வந்தபோது, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தாக்கம் பேசும் படங்களாக வடிவம் பெற்றன. இந்தச்சூழலிலும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் வாரிசுகள் தொடர்ந்து இருந்தே வந்தனர். இன்றும் கூட மதுரை, புதுக்கோட்டைப் பகுதிகளில் இன்றைய சீரழிவுகள் சிலவற்றின் இணைவோடு வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் என்ற ஆங்கிலப்படிப்பு படித்த வழக்கறிஞர், பார்சிக்காரன் கொட்டகையில், ஐரோப்பிய வடிவங்களை உள்வாங்கி நாடகங்களை உருவாக்கினார். இவரது பார்வை சென்னை போன்ற பகுதிகளில் வாழ்ந்த ஆங்கிலக்கல்வி பெற்ற, ஆதிக்கச்சாதிப் பார்வை ஆகும். ஓரளவு இன்றைய நவீன அறிவாளிகளின் அன்றைய வடிவம். இவர் சொன்னார்; 'பாட்டை நிறுத்து; ஆட்டத்தை நிறுத்து' என்று.(பார்க்க: 'கிராம நாடக சாலைகள்' என்ற இவரது கட்டுரை, நாடகக்கலை மலர்-1946). உரையாடல் முதன்மைப்படுத்தப்பட்டது. ஐரோப்பிய மரபுகளை நமது மரபுகளாக வரித்துக்கொண்ட சிவ பக்தர் இவர்.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார் போன்றோரின் செல்வாக்கோடு ஒப்பனை, வியப்பளிக்கும் பொருட்களைப் பயன்படுத்தும் தந்திரக் காட்சிகள் என்று நமது நாடக வடிவம் வளர்ந்தது. நாடக வடிவங்களை இயக்கங்கள் தமது பிரச்சார வடிவங்களாக வரித்துக் கொண்டன. திராவிட இயக்கம் அதில் பெரும் சாதனை செலுத்தியது. அரங்க வடிவம் என்பதில் ஆட்ட பாட்டத்தின் இடத்தை உரையாடல் எடுத்துக் கொண்டது. பேச்சு என்பதே ஊடகமாக்கப்பட்டது. இதன் விளைவு தமிழகத்தில் ஆழமானது. அரங்க வடிவத்தில் இத்தன்மை வளர்ச்சியை நோக்கியதன்று.

திராவிட இயக்கம், புராணீகம், சமயம் ஆகியவை சார்ந்த கலை வடிவங்களைப் புறக்கணித்தது. அதே நேரத்தில் அதற்கான மாற்று வழங்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். அந்த மாற்று அரங்கத்தைப் பொருத்தவரை திரைப்படத் தன்மையுடன்தான் இருந்தது. தமிழினத்தின் மரபுவழிப்பட்ட அரங்காக வடிவம் பெறாது போய்விட்டது. இது பெரும் இழப்பே.

1960களின் இறுதியில் உலகம் முழுவதும் ஊடகத்தில் பெரும்மாற்றங்கள் ஏற்படத் தொடங்கின. இந்தியாவைப் பொருத்தவரை, வங்காளம், மராத்தி போன்ற மொழிகளில், மரபுவழிப்பட்ட, அவர்களுக்கே உரிய அரங்கக்கலை வளர்ச்சி உருப்பெற்றது. ஆனால், கேரளம், கர்நாடகம், மணிப்புரி போன்ற பகுதிகளில் 1960களில் ஏற்பட்ட எழுச்சியானது, தங்களது வேர்களைத் தேடும் முயற்சிக்கு ஆட்படுத்தப்பட்டது. இதே சூழலில் ஐரோப்பிய அரங்கச் சோதனை நிகழ்வுகள், கீழைத்தேயத் தத்துவப் பின்புலங்களை உள்வாங்கிச் செயல்படத் தொடங்கியது. இந்திய மண்ணிலும், குறிப்பாக இந்தி மொழி பேசும் மக்களிடத்தில், அவர்களின் மரபு வழிப்பட்ட அரங்கை மீட்டெடுக்க முயன்றனர். மேலை அரங்கு, கீழை அரங்கு என்று விவாதிக்கப்பட்டது.

மேலே குறித்த நிகழ்வுகள் அனைத்திலும் தமிழகம் பங்கு கொள்ளாமலேயே இருந்தது. இங்கு அரங்கு பற்றிப் பேசுவோர், கறிக்கோழிகளாய், இனமொழி ஈடுபாட்டைப் புறந்தள்ளி,

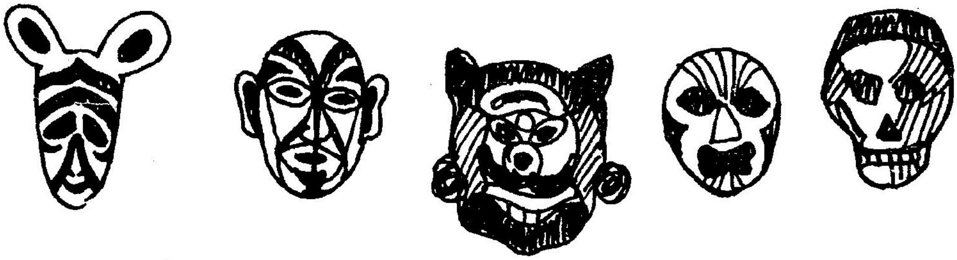


ஐரோப்பிய நிகழ்வுகளையே தங்கள் நிகழ்வுகளாகக் கருதிச் செயல்பட்டனர். இந்தியாவின் பிற பகுதிச் செயல்பாடுகளைக் கண்டு, இங்கும் அப்படிச் செய்வதுபோல் பாவனை காட்டப்பட்டது; அல்லது மரபு வழிப்பட்ட அரங்கைச் சீர்படுத்த வேண்டும் என்று மேல்நோக்கிய பார்வையிலேயே செயல்படத் தொடங்கினார்கள். 'புதுக் குரல்கள்' என்ற பெயரில், தமிழ் மொழி இனத்தைக் கேளிக்கையாகப் பார்த்த ஒரு குழுவினர், அரங்கத்திலும் ஈடுபட்டு, மரபு வழிப்பட்ட வளர்ச்சியைத் துண்டிக்கத் தலைப்பட்டனர்; தலைப்பட்டுக்கொண்டும் இருக்கிறார்கள்.

1980களில் மேற்குறித்த தன்மைகளில் மாற்றங்கள் உருப்பெறத் தொடங்கியது. கறிக்கோழிகள் ஓரளவுக்குத் தனிமைப் படுத்தப்பட்டார்கள்; அல்லது யாருக்காவது அரங்க வேலை செய்யும் முறையை ஏற்படுத்திக் கொண்டார்கள். குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்களாகத் தமிழக அரங்க வடிவ வரலாற்றில் ஏற்பட்ட நிகழ்வுகளைப் பின் வருமாறு கணிக்க முடியும்.

கேரள அரங்கச் செயல்பாட்டில் முனைப்புடன் செயல்பட்டவர்கள், தமிழ் அரங்கிலும் செயல்படும் சூழல் ஏற்பட்டது. எனவே, அங்கு முன்னெடுக்கப்பட்ட இன, மொழி அடிப்படையான அரங்க வடிவம் இங்கும் உருவாக வாய்ப்பாக அமைந்தது. அதுவே நோக்கமாகக் கொண்டு செயல்படாவிட்டாலும், அந்தத் தாக்கத்தால் தமிழில் குறிப்பிடத்தக்க அரங்க வடிவம் உருப்பெற்றது. இதைப் போலவே ஈழத்தின் செல்வாக்கோடு தமிழகத்தில் 1990களின் தொடக்கத்தில் ஏற்பட்ட அரங்க வடிவ உருவாக்க முயற்சிகளும் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவை இன,மொழி அடையாளங்களை நோக்கியதாக வடிவம் பெற்றது. தமிழகத்தில் நடக்கும் பிற அரங்க முயற்சிகள் பல நோக்கில், பல வடிவில். எதற்காக? என்ற கேள்வி பல நேரங்களில் விடையின்றியும் நடைபெற்று வருகிறது.

எனவே, ஏகாதிபத்திய வலைப்பின்னல் என்னும் ஆக்டோபஸ் ஊடகம் மூன்றாம் உலக நாடுகளில் செயல்படுகிறது. இதில் அரங்கமும் அடங்கும். தமிழகத்தில் அதற்கான செயல்பாடுகள் என்பவை, இன,மொழி அடையாளங்களை மறுக்கும் கறிக் கோழிகளாய் இருக்கும் அவலம் இருக்கிறது. இதனை வெற்றி கொள்ளும் முயற்சியும் ஓரளவுக்கு நடைமுறையில் உள்ளது.



யாருக்காக நாடகம்?



ஞாநி

நம்முடைய நாடகம் யாருக்காக என்ற கேள்வியை நாடகக் குழுவும், நாடக எழுத்தாளனும், நடிகனும், இயக்குநரும் எப்போதும் தங்களுக்குள் கேட்டுக் கொண்டேயிருக்க வேண்டும் என்பதில் எனக்கு உறுதியான நம்பிக்கை இருக்கிறது. இந்தக் கேள்வி அவ்வளவு முக்கியமானது அல்ல என்று கருதுகிறவர்களும் உண்டு. எனினும் என்னளவில் இந்தக் கேள்வி தன் முக்கியத்துவத்தை இன்னமும் இழந்து விடவில்லை.

நாடகத்தின் வடிவங்கள், நடிப்பின் நுட்பங்கள், உத்திகள், பொதுவான நாடகச் சித்தாந்தங்கள், தொழில்நுட்ப வழிமுறைகள் பற்றியெல்லாம் ஒருவர் கற்றுக்கொள்ள பல வாய்ப்புகள் இருக்கின்றன. ஆனால் யாருக்காக நாடகம் நிகழ்த்துகிறேன் என்ற கேள்விக்கான பதிலை அவரவரேதான் அனுபவத்தில் கற்றுத் தெளிய முடியும்.

பொதுவாகப் பயிலரங்குகளில், பட்டறைகளில் 'யாருக்காக நாடகம் நடத்துகிறோம்' என்ற கேள்வி விவாதிக்கப் படுவதில்லை. விதி விலக்குகள் ஓரிரண்டு இருக்கலாம். எப்படி நாடகம் நடத்தலாம் என்பதே பட்டறைகளின் பிரதான அக்கறையாக இருந்துவந்திருக்கிறது.

ஆனாலும் ஒரு பட்டறையில் கலந்து கொள்ளச் செல்கிறவர்களுக்கு அதில் ஏன் கலந்துகொள்ளப் போகிறோம் என்று மாறுபட்ட காரணங்கள் இருந்தே தீரும். பலரும் நாடக உத்திகளைக் கற்பதற்குச் செல்கிற அதே சமயத்தில், தங்கள் நாடகம் எந்தப் பார்வையாளருக்கானது என்பது பற்றி ஏதேனும் ஒரு முடிவை மனதில் கொண்ட வர்களாகவே இருக்கக்கூடும். அது சமயங்களில் உடனடியாக வரையறுத்துத் தெரிவிக்க லகுவானதாகவும் அல்லது இன்னமும் முழுத் தெளிவை எட்டாத கொதிநிலையிலிருக்கிற கருத்தாகவும் இருக்கலாம்.

தமிழ் நவீன நாடகப் பயிலரங்குகளுக் கெல்லாம் தாய்ப் பயிலரங்கு என்று சொல்லத்தக்கதாகவும், தமிழ் நவீன நாடகக் குழுக்கள் பலவும் முகிழ்த்து எழ வழிவகுத்த முதற் பயிலரங்கு என்று குறிக்கத் தக்கதாகவும் அமைந்தது 1977 ஜூன் மாதத்தில் காந்தி கிராமத்தில் பேராசிரியர் செ.ராமானுஜம் நடத்திய பட்டறை.

அதில் கலந்துகொள்ள சென்றபோது 'யாருக்காக நாடகம்' என்பது பற்றி என் கருத்து என்னவாக இருந்தது என்று இப்போது நினைவுகூர விரும்புகிறேன். அப்போது எனக்கு 23 வயதாகியிருந்தது. பத்திரிகை நிருபராக இருந்தேன். செங்கற்பட்டில் நான் படித்த பள்ளிக்கூடச் சூழல் என்னை நாடகக்காரனாக நானே அடையாளம் காண உதவியிருந்தது. ஏறத்தாழ பன்னிரண்டாம் வயதில் முதல் பள்ளிக்கூட நாடகத்தில் நடிக்கத் தொடங்கியதிலிருந்து கல்லூரிப் படிப்பை முடித்து வெளியேறியபிறகும் 21ம் வயது வரை நான் ஆண்டுதோறும் தவறாமல் நாடகங்களில் நடித்து வந்திருந்தேன். அவையெல்லாம் அன்றைய சம்பிரதாய நாடக வடிவத்தில் இருந்தவை. சில - கே.ஏ. தங்கவேலு, பூர்ணம் போன்றோரின் நகைச்சுவை நாடகங்களின் பாணியிலானவை. சில - டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள், மனோகர் போன்றோர் பாணி யிலான புராண, சரித்திர நாடகங்கள். வேறு சில - எங்கள் ஊர் ஓட்டல் தொழிலாளர்கள் 1950களின் சினிமா பாணியிலான கதைகளைக் கொண்டு உருவாக்கி நடித்தவை.

அதே சமயத்தில் நான் நிறைய நாடகங்களைப் பார்த்து வந்திருந்தேன். வித



விதமான சபா நாடகங்கள். நாடகமல்லாமல் நான் என் பள்ளி - கல்லூரிக் காலத்தில் தவறாமல் பார்த்து வந்தது எங்கள் ஊரின் தர்மராசா கோவில் கூத்துமேடையில் நிகழ்த்தப்பட்ட கூத்துக்களைத்தான்.

கல்லூரிக்காலத்தில் தீவிரப்பட்ட சிறுபத்திரிகை வாசிப்பு இலக்கியத்தில் ஆழமான ரசனைகளை உண்டுபண்ணிய அதே வேளையில் நான் பார்த்து வந்த நாடகங்கள் பற்றியும் விமர்சனப் பார்வையைக் கூர்மைப்படுத்தியது. எனவே சென்னைக்கு என் 21ம் வயதில் குடிபெயர்ந்து வந்தபிறகு எழுத்தாளர் அசோகமித்திரனை ஒருமுறை சந்தித்துப் பேசிக் கொண்டிருந்தபோது நாடகம் பற்றி பேச்சு வந்தது. அவர்தான் என்னை ந.முத்துசாமியின் முகவரி கொடுத்துச் சந்திக்கச் சொன்னார். அதே சமயத்தில் 'பிரக்ஞை' வீராச்சாமியையும் சந்திக்க நேர்ந்ததில் அப்போது உருவாகியிருந்த 'கூத்துப் பட்டறை'யின் உறுப்பினர்களில் நானும் ஒருவனானேன். 1977ல் ராமானுஜம் நடத்திய பட்டறைக்கு நானும் ஓவியர் பி.கிருஷ்ண மூர்த்தியும் கூத்துப்பட்டறை சார்பில் சென்று பங்கேறறோம்.

அன்று என்னைப் பொறுத்தமட்டில் சபாநாடகங்களின் நீர்த்துப்போன நிலை பற்றி கடும் விமர்சனம் இருந்தது. சிறுவயதிலிருந்து என்னைப் பரவசப்படுத்திய கூத்து போன்றவற்றை ஒரேயடியாக நகர வாழ்க்கையில் இழந்துபோய்க் கொண்டிருப்பது பற்றிய கவலை இருந்தது. பொதுவாக அரசியலில் ஒரு இடதுசாரி - ஜனநாயகப் பார்வை இருந்தது. நான் உருவாக்க விரும்பிய நாடகம் யாருக்காக என்பது பற்றி யோசித்த போதெல்லாம் - என் போன்ற நடுத்தர வகுப்பு மனிதர்களுக்காகத்தான் என்ற பதிலே எனக்கு எப்போதும் கிட்டியிருக்கிறது.

முத்துசாமியோடு உரையாடிய போதெல்லாம் அவருடைய கவலையும் அக்கறையும் எப்படிப்பட்ட நாடகத்தை உருவாக்கப்போகிறோம் என்பதையே பிரதானமாகக் கொண்டிருந்தன. கூத்தைத் தன் வேர்களாகக் கொண்ட ஒரு நாடக வடிவத்தையே அவர் மனதில் ஓயாமல் அசைபோட்டுக் கொண்டிருந்ததாக எனக்குப் பட்டது. நான் நகரத்து நடுத்தர வகுப்பு மனிதனுடன் நாடகம் வழியாக உரையாட விரும்பினேன். முத்துசாமி தன் நாடகமொழி அந்தச் சமயத்தில் யாருக்காக என்பது பற்றிக் கவலைப்படத் தேவையில்லை என்று கருதியவராகவும் பின்னாளில் அந்த மொழி எல்லாருக்கும் புரியும் என்று தீர்மானமாக நம்புபவராகவும் எனக்குத் தெரிந்தார்.

கூத்துப்பட்டறை அப்போது புரிசை தம்பிரான் குழுவினர் போன்ற மரபுக் கூத்துக் கலைஞர்களின் தெருக்கூத்து நிகழ்ச்சிகளைச் சென்னை நகரவாசிகளுக்குத் தொடர்ந்து அறிமுகம் செய்யும் பணியிலேயே அதிகம் ஈடுபட்டு வந்தது. அது முக்கியமான பணிதான் என்றாலும் நாம் புதிய நாடகத்தை விரைந்து உருவாக்க வேண்டும் என்பதே என் முனைப்பாக இருந்தது.

'யாரைக் கொண்டு' என்பது பற்றி முத்துசாமிக்கு ஒரு கருத்து இருந்தது. நடிப்புதான் என் மொழி என்று கருதுகிற முழுநேரக் கலைஞர்கள் நமக்குத் தேவை என்றார் அவர். அன்றைய சமூக பொருளாதார சூழலில் இது உடனடி நடைமுறைச் சாத்தியமற்றதாக எனக்குப்பட்டது. (18 வருடங்கள் கழித்துப் பார்க்கும்போது ஓரளவு முத்துசாமி தன் கனவை நிறைவேற்றிக் கொண்டு விட்டார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.)

சேர்ந்து ஒத்துழைக்க முன்வருகிற நண்பர்களைக் கொண்டு, அவர்களுக்கு நாடக



உத்திகளையும், நடிப்பையும் எந்த அளவு இயலுமோ அந்த அளவு பயிற்றுவித்து, மாற்று நாடக முயற்சியை விரைவாகத் தொடங்கிவிட வேண்டும் என்பது என் கருத்தாக இருந்தது. அதற்கான அடிப்படைகளை முதலில் நானும் கற்றுக்கொள்வது என்ற நோக்கத்தில்தான் நான் காந்திகிராமத்துக்குச் சென்றேன்.

அந்தப் பட்டறையிலிருந்து நான் திரும்பிவந்த பிறகு சென்னையில் கலை இலக்கியச் சூழல் இன்னும் தீவிரப் பட்டிருந்தது. கூத்தைப் புதுப்பிக்கிறபோது கூத்து உருவான நிலப்பிரபுத்துவச் சமூகத்தின் மதிப்பீடுகளையும் சேர்த்துப் புதுப் பிக்கிறோமோ? இரண்டையும் பிரிப்பது சாத்தியமா? போன்ற கேள்விகளைக் கூத்துப்பட்டறையில் எழுப்பி வந்திருந்த அதன் பொறுப்பாளர் 'பிரக்ஞை' வீராச்சாமி தன் அரசியல் - கலாச்சாரப் பணிகளில் தீவிர மாகியிருந்தார். அவரும் பரமேஸ்வரன் முதலிய தோழர்களும் 'மக்கள் மறுமலர்ச்சி மன்றம்' என்ற அமைப்பைப் பல்லாவரத்தில் உருவாக்கியிருந்தார்கள். அதன் சார்பில் பெங்களூர் தோழர்கள் உதவியுடன் 'பெல்ச்சி' என்ற தெரு நாடகத்தை மெரினா கடற்கரையில் நிகழ்த்தினார்கள். (அண்மையில் காலமான) எழுத்தாளர் கே.வி.ராமசாமியின் முனைப்பில் புதுவை ஞானப்பிரகாசம் போன்ற நண்பர்கள் ஒன்றாகப் 'பரிவர்த்தனா' என்ற இலக்கிய அமைப்பை உருவாக்கியிருந்தார்கள். இது தெருநாடக முயற்சியை ஆரம்பிப்பதில் ஆர்வங்காட்டியது.

எந்த அரசியல் கட்சியிலும் உறுப்பினராக இல்லாமல் பொதுவான இடதுசாரிப் பார்வையோடு செயல்பட்ட பல நண்பர்களின் கூட்டு முயற்சியாக 'வீதி' நாடக இயக்கம் அப்போது எங்களால் உருவாக்கப் பட்டது. எங்களில் - கே.எஸ். ராஜேந்திரன், அக்கினிபுத்திரன், பூமணி, வண்ணநிலவன், விவேகானந்தன், சாமிநாதன், ஜோதிமூர்த்தி, ஞானம், கே.வி.ராமசாமி, நான், இன்னும் சில நண்பர்கள் அடக்கம்.

தெரு நாடகம் வழியாக வெகு ஜனமக்களுடன் உறவாடுவது, அரங்கநாடகம் வழியாக நடுத்தர வகுப்பு மக்களுடன் உறவாடுவது என்பதே நான் அன்று கொண்டிருந்த பார்வை. இரண்டாவது நோக்கத்துடன் உருவானதே 'பரீக்ஷா'. இந்த இரண்டு முயற்சிகளிலும் ஈடுபட்டபோது எனக்கு என் பள்ளி - கல்லூரி கால நாடக அனுபவங்களிலிருந்து ஆக்கப்பூர்வமானதை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு மற்றவற்றைத் தள்ளிவிடுகிற பார்வையை அளித்தது ராமானுஜம் 1977ல் நடத்திய பட்டறைதான்.

தமிழ்நாட்டின் நாடகப்பயிலரங்க வரலாற்றில் முக்கியமான இடத்துக்குரியதாக அமைந்த மற்றொரு பயிலரங்கம் - 'வீதி' ஏற்பாடு செய்த பாதல் சர்க்கார் நடத்திய பட்டறையாகும். 1988ல் நடந்த இந்தப் பட்டறைக்குப் பிறகுதான் தமிழ்நாட்டில் இடதுசாரிக் கட்சிகளும், தன்னார்வக் குழுக்களும் பெருமளவில் தெருநாடக வடிவத்தைக் கையிலெடுத்துக் கொண்டன.

எந்தப் பட்டறையும் ஒருவரை நாடக உத்திகளில் தேர்ச்சி கொள்ளவைப்பதிலும், நாடக ஆர்வத்தைப் பொறியாக இருப்பதை ஊதிப் பெருநெருப்பாக வளர்ப்பதிலும் வெற்றி காண முடியுமே தவிர, பட்டறைக்குப் பிறகு யாருக்காக நாடகம் நடத்தப்படுகிறது என்பதைத் தீர்மானித்துவிட முடியாது. இது அவரவர் தீர்மானிக்க வேண்டியதேயாகும். ஆனால் தமிழ்நாட்டுச் சூழலில் இன்று 'யாருக்காக நாடகம்' என்ற கேள்வியை எழுப்பினால் - எழுபதுகளில் பரீக்ஷா, வீதி, மக்கள் மறுமலர்ச்சி மன்றம், மக்கள் கலை இலக்கியக் கழகம், மதுரை நிஜநாடக



இயக்கம் முதலிய குழுக்கள் தெளிவாகத் தங்கள் பார்வையை வைத்திருந்தது போல - பதில்கள் கிடைக்குமா என்று எனக்குத் தெரியவில்லை.

கடந்த பதினைந்து ஆண்டுகளில் பல முக்கியமான மாற்றங்கள் ஏற்பட்டுவிட்டன. சபா நாடக உலகத்துக்குள் மாறுதலாக் முயற்சி செய்த கோமல் சுவாமிநாதன் போன்றவர்களுக்கு அங்கு இன்று வாய்ப்பு குறைவு. முழுக்கவும் நகைச்சுவைத் தோரணங்கள் மட்டும்தான் என்ற நிலை. மாற்று நாடகச் சூழலில் பார்வையாளர்களின் வருகையை மட்டுமே நம்பி நாடகச் செலவை எந்தக் குழுவும் திட்டமிட முடியாத சூழ்நிலை. நாடகப்பள்ளி, பல்கலைக்கழக வளாகம், சங்கீத நாடக அகாதெமி, வெளிநாட்டு நிதி நிறுவனங்கள், வெளிநாட்டு தூதரகங்கள் போன்றவற்றின் உதவி இல்லையென்றால் மாற்றுநாடக நிகழ்ச்சியே இல்லை என்ற நிலைமை.

எழுபதுகளின் இறுதியிலும் எண்பதுகளிலும் இந்த நிலை இல்லை. பார்வையாளர்கள் தரக்கூடிய பணத்தை மட்டும் வைத்தே 'பரீக்ஷா'வால் நாடகம் நடத்த முடிந்திருக்கிறது. இன்று அது முடியாது என்ற நிலை.

கலைச் சாதனங்களின் வரலாற்று நிலையைப் பார்க்கும்போது முப்பதுகளிலும் நாற்பதுகளிலும் கூத்து, ஸ்பெஷல் நாடகம் போன்றவை மெல்ல மெல்ல வெகுஜன ஆதரவைத் திரைப்படச் சாதனத்துக்குப் பறிகொடுத்த நிலை காணப்பட்டது. அப்போது சினிமா மாஸ் மீடியமாக மாறியபோது, நாடகம் நடுத்தர வகுப்பின் ஆதரவுக்குரியதாகக் குறுகியிருக்கிறது. ஏறத்தாழ எழுபதுகளின் இறுதிவரை தமிழகமெங்கும் நாடகம் மிடில் க்ளாஸ் மீடியமாகவே இருந்திருக்கிறது. தொலைக் காட்சியின் வருகைக்குப் பிறகு - குறிப்பாகச் செயற்கைக்கோள் ஒளிபரப்புகளின் பெருக்கத்துக்குப் பிறகு, டெலிவிஷன் நடுத்தர வகுப்பின் சாதனமாக ஆகிவிட்டது.

எப்படி சதிர் - பரதநாட்டியமாகி, மக்களிடமிருந்து விலகி நடுத்தரவகுப்பிற்கு வந்து, அதிலிருந்தும் சென்று, முழுக்கவும் உயர்நடுத்தர, மேட்டுக்குடி (Elite)ஆதரவுக்கு மட்டுமே உரியதாக மாறியதோ அதே நிலை இன்று நாடகத்துக்கும் ஏற்பட்டுவிட்டதோ என்று அஞ்சத் தோன்றுகிறது. உள்நாட்டு வெளிநாட்டு அரசு - ஸ்தாபன ஆதரவு இல்லாமல் மாற்று நாடக முயற்சிகள் நடப்பது கடினம் என்ற நிலை இந்த எலைட்டிசத்தைச் சுட்டிக் காட்டுகின்றன.

'யாருக்காக நாடகம்' என்ற கேள்வியே இல்லை என்றாகிவிட்டால் இந்தப் பிரச்சனைகள் இல்லை. வெகுஜனம், நடுத்தர வகுப்பு, எலைட் போன்ற பார்வையாளர் பாகுபாடுகள் எதுவும் இல்லை. அப்போதும் யாருக்காக நாடகம் என்று கேள்வி எழுந்தால், ஆய்வாளர்கள், நாடக அறிஞர்கள், பேராசிரியர்கள், நாடகப்பள்ளி ஊழியர்கள், கலைஸ்தாபன நிர்வாகிகள் அவர்களுக்காக மட்டும் என்ற பதில் கிடைத்துவிடும்.

ஆனால் அதுவே இன்னொரு நாடகமாகத்தான் இருக்கும்.

எந்தப் பட்டறையும் முடிந்த பிறகு தன் சொந்த இடத்துக்குத் திரும்பிச் செல்கிற பங்கேற்பாளர், நாடக முயற்சியில் ஈடுபடத் தொடங்கும்போது 'யாருக்காக நீ நாடகம் நிகழ்த்துகிறாய்?' என்ற கேள்வி புதையுண்ட இடத்திலிருந்து மீண்டும் எழத்தான் செய்யும்.

நாமே செத்துப்போனாலும் சில கேள்விகள் சாவதில்லை.

நவீன அரங்கக்கலை: கோட்பாட்டு உருவாக்கம் - அ. மங்கை



இக்கட்டுரை கீழ்க்கண்ட அனுமானங்களின் அடிப்படையில் புரிந்து கொள்ளப் படவேண்டும்.

1. இங்கு நவீனம் என்பது எந்த விதக் கோட்பாட்டையோ, போக்கையோ குறிக்கும் தொடர் அல்ல. 'அரங்கக்கலை' என்ற தொடரை வர்ணிக்கும் சொல் மட்டுமே.

2. அரங்கக் கலை என்பது நாடகம், பிரதி போன்ற இலக்கியப் பருப்பொருட்களிலிருந்து வேறுபட்டது. அது ஒரு நிகழ்த்துகலை.

3. கோட்பாடு, ஒருபுறம் தத்துவார்த்தக் கொள்கையோடும் (ideology) மறுபுறம் நடைமுறை அனுபவங்களோடும் தொடர்பு கொண்டது. அதற்கெனத் தனித்தவொரு இருப்பு கிடையாது.

இந்த அனுமானங்களைக் குறித்துக்கூட விவாதிக்க வேண்டிய அம்சங்கள் பல உள்ளன. ஆனால் இக்கட்டுரை விரிவெல்லை கருதி அவற்றை ஏற்றுக் கொண்டு இத்தலைப்பை அணுக முயல்கிறேன்.

1. அரங்கக் கலைக்கும் ஓர் இனத்தின் அடையாளத்திற்குமான தொடர்பு

உலகம் தழுவிய சிந்தனைவாதமும் ஒருமித்த சங்கமிப்பு கொண்ட பொதுமைகள் (universals) குறித்த தர்க்கமும் இன்று கேள்விகளாக்கப் பட்டுவிட்டன. விரும்பினாலும் விரும்பா விட்டாலும் பலதிறப்பட்ட குணாம்சங்களைக் கொண்ட தேசிய இனங்களின் சேர்க்கைதான் இன்றைய உலகம் என்பது நிலைநிறுத்தப்பட்டு வருகிறது. ஒன்றுபட்ட தரநிர்ணயம் செய்யப்பட்ட ஒழுக்க விழுமியங்கள் என்பது ஆதிக்கச் சக்திகளின் புனைவு என்பது வெட்ட வெளிச்சமாக்கப் பட்டது. அதனால்தான் உலகெங்கும், சிறப்பாக மூன்றாம் உலக நாடுகளில் இன அடையாளத் தேடல்கள் புதிய அரசியல் உத்வேகத்தோடு செயல்படுகின்றன.

இம்முயற்சி காலனியப்படுத்தப்பட்ட நாடுகளில் இன்னும் அதிக வீரியத்தோடு செயல்பட வேண்டிய கட்டாயம் இருக்கிறது. பைபிளோடும், பீரங்கியோடும், வணிக முதலீட்டோடும் கடல் கடந்து நுழைந்த காலனியம், இந்நாடுகளில் சமூக, பொருளாதார, அரசியல் ஆதிக்கத்தைச் செலுத்தியதோடு தனது பண்பாட்டை உயர்ந்த பண்பாடாகத் திணிக்கவும் செய்தது. பிற துறைகளில் திகழ்ந்த ஆதிக்கத்தை விட ஆழமாகவும் நுணுக்கமாகவும் செயல்படக் கூடியது கலாச்சார அதிகாரத் திணிப்பு, இறக்குமதிச் சரக்குகளின் மீது உள்ள மோகம், கலாசாரத் துறையையும் விட்டு வைக்க வில்லை. இலக்கியம், கலை போன்றவை இங்குக் கலாசாரப் பொட்டலங்களாகப் பரவலாக்கப் பட்டன. இந்தச் சூழலில் அரசியல் அதிகார விடுதலை பெற்றாலும் காலனிய நாடுகள் விடுபட முடியாத சிக்கலான வலைப் பின்னலுக்குள் இன்றும் மாட்டிக் கொண்டுள்ளன. எனவே காலனிய நாடுகளின் விடுதலையின் ஒரு அடையாளமாக இன்றைக்குத் தேசிய இன அடையாளத் தேடல் நிகழ்கிறது.

உலகம் அங்கீகரிக்கும் ஆப்பிரிக்க நாடகாசிரியரான கோயிவ்காவின் நாடகங்களை ஆப்பிரிக்காவில் காணும் மக்கள் குறைவுதான். ஆப்பிரிக்க இடதுசாரி விமர்சகர்கள் அவரது படைப்புகளில் உள்ள தத்துவார்த்தத்தை விமர்சிக்கவும் செய்கின்றனர். நைஜீரியாவிலும் ஆப்பிரிக்காவின் பிற பகுதிகளிலும் அவர் 'யொருபா' இனப் பிரதிநிதியாகவே காணப்படுகிறார். உலகிற்கு அவர் ஆப்பிரிக்கத் தத்துவத்தைக் காட்டுகிறார். இவை இன்று நாடகாசிரியனுக்கு முன்னுள்ள அடையாளத் தேடலின் பல சிக்கல்கள்.



இச்சிக்கல்கள் குறித்த ஆழ்ந்த புரிதலோடு அரங்கக் கலையை இன அடையாளத் தேடலின் முயற்சியாக நிறுவ வேண்டிய கட்டாயம் இன்று நம்முன் உள்ளது. அரங்கக்கலை தனிமனிதனின் அனுபவப் பகிர்வை அடிப்படையாகக் கொண்டது அல்ல. தனிமனித ரசனை மட்டத்திற்கேற்ப விவாதிக்கப்பட வேண்டிய கலையும் அல்ல. கூட்டு அனுபவப்பகிர்வை அடிப்படையாகக் கொண்ட சமூக நிகழ்வே அரங்கக்கலை. அதிலும் பொது இடங்களில், விழாக்க ளோடும் கேளிக்கையோடும் ஆடல் பாடலோடு நிகழ்த்தப்பட்ட அரங்கக்கலை உலகின் புராதன நாகரிகங்களின் பொது அனுபவம். தனிமனிதத்துவத்தையும் (வணிகப் பேரத் தையும்) அடிப்படையாகக் கொண்ட முதலாளித்துவக் கலாசாரத்திற்கும் அரங்கக் கலை அனுபவத்திற்கும் எந்தத் தொடர்பும் கிடையாது. இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலிருந்து ஐரோப்பாவில் நிகழும் அரங்கக்கலைச் சோதனைகள் இவற்றையே நமக்குக் காட்டுகின்றன. எனவே நமது அரங்கக் கலை நவீனமாக அமைய மக்களின் அடை யாளங்களோடு வெளிப்படுதல் வேண்டும். நமது மக்களின் அன்றாட வாழ்வோடு பிணைந்து நிற்கும் கலைகளின் அடிப்படை யிலிருந்துதான் நமது அரங்க மொழி கண்டெடுக்கப் பட வேண்டும். அதாவது நமது இன்றைய தேவை வரலாற்றுத் தொடர் பின்மைதான் (Historical dis continuity)- காலனியக் கலாசாரக் கண்ணியை அறுத்து விட்டுப் பழைய கண்ணிகளை விமரிசனப் பூர்வமாக அணுகிப் புதிய தொடர்பைக் கண்டெடுக்க வேண்டும்.

இம் முயற்சிகளில் உள்ள சிக்கல்களை வெளிப்படையாக எதிர்கொள்ளும் அதே நேரத்தில் அவற்றை நகர்மயமாக்கல், எந்திரயுகம் என்ற பெயரில் மறுப்பது அரங்கக் கலைக்கான அடிப்படை அனுபவத்தையே மறுப்பதாகும். அது தவிர இம்மாதிரி கருத்துப்பரிமாற்றங்கள் தனிமனித விருப்பு வெறுப்புகளுக்கும் அறிவிற்கும் பயிற்சிக்கும் அப்பாற்பட்டவை. தனிமனிதர்களையும் மீறி அரங்கக்கலை அதன் வரலாற்றைத் தானே எழுதிக் கொள்ளும்.

இந்த அடிப்படையில் சே.இராமானுசம் அவர்களின் **வெறியாட்டமும்** மு.இராம சாமியின் **துர்க்கிர அவலமும்**, இராசுவின் **நந்தன்கதையும்** நமக்குச் சிறந்த மைல்கற்கள். இந் நாடகங்கள் நம்மவை. நமது மரபை நமக்கு மீட்டுத் தருபவை. நமது அடை யாளத்தை, அடையாளம் மறந்து நிற்கும் நம்மவர்க்கே நினைவூட்டுபவை.

2. அரங்கக் கலைக்கும் ஆடுவெளிக்குமான தொடர்பு

இன்று நமக்குப் பரிச்சயமான ஆடுவெளி புரொசீனிய அரங்கம்தான். பிரமை அரங்கு(theatre of illusion) என அறியப்படும் இவ்வகை வெளியில் பார்வையாளர்களுக்கு உரிமையான இடம் இல்லை. இல்லாத நான்காவது சுவர் ஊழியாக மூன்று சுவர் களுக்குள் நடக்கும் நிகழ்வுகளை எட்டிப் பார்க்கும் பணியே பார்வையாளர்களின் இடம். இவ்வகை அரங்கு நமக்குக் காலனியத்தோடு அறிமுகமானது. மரபார்ந்த பார்வையாளர் பங்கேற்பை உதாசீனப்படுத்திக் கொண்டு வரப்பட்டது. மேடைக்குரிய தத்துவார்த்த அடிப்படையில் பார்வையாளர் களைப் பொருட்களாகப் (object) பார்க்கும் அதிகாரத் திணிப்பின் வெளிப்பாடே இவ்வகை அரங்கு. இந்த வெளியின் அதிகாரத்தைத் தளர்த்துவதற்குப் ப்ரெக்ட் போன்றோர் அதற்குள்ளிருந்தே முயற்சி செய்தனர். கடந்த முப்பதாண்டாக இவ்வகை மேடையைப் புறக்கணித்து அரங்கத்தை வெளிக்காற்றின் சுவாசத்திற்குக் கொண்டு வரும் முயற்சிகள் நிகழ்கின்றன.


In Celebration of
the Co-optex
Woman
COTTON CLASSICS
by
Co-optex



இந்தியாவில், பாதல் சர்க்கார் இதை இலவச, சுதந்திர அரங்கம் என்றார். நமது துரதிர்ஷ்டம் **'ஸ்பார்டகஸ்'** தவிர பிற பாதல் சர்க்கார் நாடகங்களை இவ்வகை அரங்கில் காணமுடியவில்லை. திறந்த வெளியைத் தேர்ந்தெடுப்பது நடைமுறையில் இந்தச் சித்தாந்தத்தைக் காட்டுகிறது. அதற்காக, புரேதசீனியத்தில் எல்லா முயற்சிகளும் செய்தாயிற்று என்பதல்ல பொருள்.

அரங்கக் கலையில் வெளிக்குரிய பங்கை பீட்டர் புரூக்கின் அநுபவங்கள் நமக்குக் காட்டுகின்றன. இந்தியாவிலும் பல்வேறு முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப் படுகின்றன. நமது சூழலில் திறந்தவெளிக்கும் நமது மரபு சார்ந்த கலை நிகழ்வுகளுக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு உள்ளது. பார்வையாளர் களோடு நெருக்கமான தொடர்பும், படிநிலைத் தன்மையற்ற முறையில் கொள்ளும் உறவும் இவ்வெளி நமக்கு அளிக்கும் பெரும் பங்களிப்பு ஆகும்.

3. அரங்கக்கலைக்கும் அரசியல் செயல்பாடு களுக்குமான தொடர்பு

இத்தொடர்பு காலம் காலமாக இருந்து வரும் தொடர்பு. கிரேக்கச் சமூகத்தின் அரசியல் நிலைபாடுகளை நிலைநிறுத்த முற்பட்ட அரிஸ்டாட்டில் காலந் தொட்டு இன்று வரை இத்தொடர்பை நம்மால் காண இயலும். கலையின் சமூக வரலாறு பற்றிக் குறிப்பிடும் ஆர்னால்டு ஹௌஸர், 'ஆரம்பத்தில் அரங்கக் கலையில் கோரஸ் மற்றும் நாட்டு நடிப்பு முறை (mass) இருந்தது. தெஸ்பிஸ் முதன்மைப்பாத்திரத்தைக் கண்டுபிடித்தார். அதைத் தொடர்ந்து அரங்கக்கலை மேல்வர்க்க ஆளுங்கலை யாயிற்று ' என்பார்.

இன்றைய நிலையில் சமூகத்தில் ஒடுக்கப்படும் மக்களது விடுதலையோடு தொடர்பு கொண்ட அரங்கக்கலை, ஆளும் வர்க்கச்சின்னங்கள் அழிந்த கலையாக வடிவம் பெறவேண்டும். நடிகர்கள் - பார்வை யாளர்கள்; முதன்மைப் பாத்திரங்கள் - துணைப் பாத்திரங்கள் என்று பிரித்து ஆளும் அடக்குமுறை (Coercive) அரங்கக்கலைக்கு மாறாக, இப்பிரிவினைகள் அழிந்த ஒடுக்கப்பட்டோர் அரங்கக்கலை உருவாக வேண்டும் (theatre of the oppressed). இவ்வகை அரங்கில் பார்வையாளர் நெருக்கம் மட்டும் போதாது. பார்வையாளர்களும் நடிக்கவேண்டும். நடிப்போரை இயக்க வேண்டும். பிரெக்ட் விரும்பியதைப் போலப் பார்வையாளர்கள் சிந்தித்தால் போதாது, செயல்படவும் வேண்டும், செயல்பட வைக்கவும் வேண்டும். இந்த வரையறையின் கீழ் அரங்கக்கலை நிகழ்கலை பரிமாணங்களின் கட்டுக் கோப்புக்குள்ளிருந்து விடுபட்டு (dialogic) பரிமாற்றப் பாங்கு முறையைக் (process) காட்டும். இதற்கான அழகியல், வெளிப்பாடு, தத்துவம், செயல் பாடு ஆகிய அனைத்துமே புதிதானவை.

இந்தப் பின்னணியில் 'மக்களுக்கான நாடகம்', 'புரட்சிகர அரங்கம்' போன்ற வற்றைப் பரிசீலிக்க வேண்டும். மக்களுக்கான வளர்ச்சித் திட்டங்கள் பல இன்று அரங்கக் கலை மூலம் பரவலாக்கப்படுகின்றன. அவற்றிற்கு அரசு உதவிகளும் ஆதரவும் கிடைக்கின்றன (எ.டு. அறிவொளி இயக்கம்). இவற்றின் நோக்கம் அரசியல் ரீதியாக வளர்ச்சி காட்டுபவை. மக்களுக்கு எழுத்தறிவு அளிப்பது, அவர்களை அரசியல் புரிதலுக்கு இட்டுச் செல்லும் மிக முக்கியமான படியாகும். ஆனால், இவ்வியக்கம் செயல்படும் போது, அதிகார நிலையில் உள்ள நகர்ப்புற வர்க்கத்தின் மதிப்பீடுகள் இதோடு சேர்ந்து பரிமாறப்படுகின்றன. எழுத்தறிவு தனிப்பட்ட முறையிலும், போட்டி வகையிலும் முன்னேற்றத்தை நாடும்



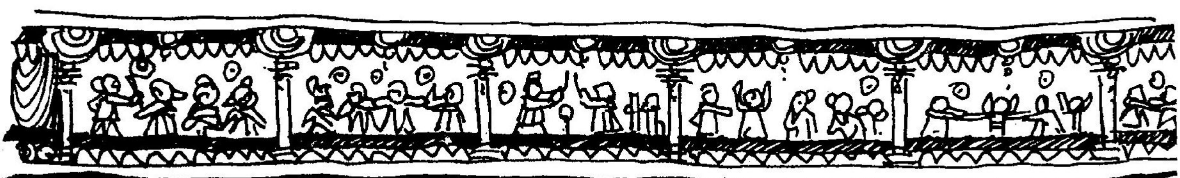
கருவியாகிவிடுகிறது. குறைந்த பட்சம் 'டவுனில் ஒரு வேலை தேட உதவும் கருவியாகிறது'. மக்களுக்கான கலை அவர்களது குரல்களை ஒலிப்பதற்கு மாறாக, நிலவும் ஆதிக்கச் சக்திகளின் குரலுக்கு ஒத்து ஊதப் போய்விடுகின்றன. மக்களைச் செயலற்றவர்களாக (passive) அணுகாமல், அவர்களது நியாயங்களை வெளிப்படுத்துவதற்கான திறந்த முடிவுகளைக் கொண்ட அரங்கமே செயலூக்கம் நிறைந்த (active) அரசியலுக்கு வழிகாட்டும். இல்லையெனில் அதிகார வர்க்கம், இவ்வெதிர்ப்புக் கலாச்சார நடவடிக் கைகளையும் காட்சிப் பொருளாக்கி ஜீரணம் செய்து விடும்.

4. அரங்கக்கலையில் பாலின நியாயம் (Gender Justice)

கிரேக்க, ஷேக்ஸ்பியரிய அரங்கக் கலையிலிருந்து நமது மரபுக்கலைகள் வரை அனைத்திலும் ஆண்களே பெண்வேடமிட்டு நடிக்கும் வழக்கம் காரணமாக எதார்த்தப் பெண்(actual woman)ணுக்கு அரங்கக் கலையில் இடமில்லை. அங்கு நாம் காண்பது ஆணின் நோக்கிலிருந்து உருவான புனைவுருவாக்க (fictional) பெண்தான். இதற்குப் பிறகு வந்துள்ள அரங்கக்கலை முயற்சிகளைப் பெண்ணிய நோக்கில் விமர்சனம் செய்யும் நூல்கள் பல வரத் தொடங்கியுள்ளன.

பெண்ணின் இருப்பை, பெண்ணின் குரலை ஒலிக்கும் வகையிலான அரங்கக்கலை முயற்சிகள், இன்றைய சூழலில் அரங்கக்கலை நிகழ்ச்சி நிரலில் முக்கிய இடம் வகிக்க வேண்டும். 1996இல் பம்பாயில் நடந்த பெண்கள் கலை விழா இம்முயற்யில் முதலடி எடுத்து வைத்தது (1996 பிப்ரவரியில் சென்னையில், பெண்களுக்கான அரங்கம் தொடர்பான கருத்தரங்கு ஒன்றை 'மௌனக்குரல்' திட்டமிட்டு வருகிறது) நிலவுகின்ற புராணிகங்களை மறுவாசிப்பு செய்யும் முயற்சிகளும், பெண்ணின் பன்முகப்பட்ட நியாயங்களை ஒலிக்கும் முயற்சிகளும் வரவேண்டும். அவையும் நம் மண்ணின் நியாயங்களிலிருந்து, பார்வையாளர்களை மாற்றத்திற்கு ஆளாக்கவும் செயல்படவும் தூண்டும் வகையில் வரவேண்டும். அதைவிடுத்து விட்டு விடுதலை பெறும் வார்த்தைகளோ; 'அரங்கக்கலையில் சிரத்தை காட்டாத அரைவேக்காட்டு கோஷங்களோ' இங்கு உதவாது. பாலின நியாயங்களின் அரசியலை உத்வேகப்படுத்தும் அரங்கக் கலையே இங்கும் தேவைப்படுகிறது.

அரங்கக்கலைக் கோட்பாட்டு உருவாக்கத்தில் இன அடையாளம், வெளி, அரசியல் வெளிப்பாடு, பாலின நியாயம் போன்ற புள்ளிகள் முக்கியமானவை. இவற்றைக் குறித்த கவனம் இன்றி நவீனக் கோட்பாடு குறித்து விவாதிப்பது வெறும் சுயஅரிப்பு மட்டுமே அன்றி வேறல்ல.



தெருக்கூத்துவெளியில் கட்டியக்காரன் மொழி

கோ. பழனி



'விழா' நிகழ்த்து வடிவங்கள் மற்றும் சடங்குகள் போன்ற பல்வேறு நிகழ்வுகளை உள்ளடக்கிய ஓர் ஒட்டு மொத்த நிகழ்வாகும். விழா நிகழ்வுகள் ஒவ்வொன்றிற்கும் தனித்தன்மைகள் இருந்த போதிலும் அவை கூடுகின்ற மையம் விழாவாக உள்ளது. களிப்படைய வேண்டிய மக்களின் எண்ண வெளிப்பாட்டால் விழா தோன்றுகிறது என்று கொள்ளவும் இடம் உண்டு. பல தரப்பு மக்களும் அவரவர் நிலைகளில் சமமாக (ஒருங்கிணைந்து அல்ல) பங்கேற்கும் காலமாகவும் (Time) இடமாகவும் (Space) விழா அமைகிறது. இதில் மக்கள் தங்களைப் பார்வையாளர்களாகவும் பங்கேற்பாளர் களாகவும் கலைஞர்களாகவும் இணைத்துக் கொள்கின்றனர். அவரவர் விருப்பு வெறுப்பிற்கேற்பச் செயல்பட விழாவின் வெளி (Space) இடமளிக்கிறது.

விழா நிகழ்வுகளுள் ஒன்றாகத் தெருக் கூத்தைக் கொள்ளலாம். தெருக் கூத்து நிகழ்த்தப்படாமலும் விழாக்கள் நடத்தப்பட்டு வருகின்றன என்பதைக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். விழாக்களில் மட்டுமல்லாது பிற வாழ்வியற் சடங்குகளிலும் கூத்து நிகழ்த்தப் பட்டு வருவதால் அவற்றின் காலமும் இடமும் கூத்திற்கான காலத்தையும் இடத்தையும் உள்ளடக்கியதாக உள்ளது என்று கொள்ளலாம்.

தெருக்கூத்தில் மக்களின் பங்களிப்பை இரண்டாகப் பகுக்கலாம்.

- கலைஞர்கள்
- பார்வையாளர்கள்

இவ்விரு பிரிவுகளும் ஒன்றையொன்று சார்ந்தவையாகவே உள்ளன. குறிப்பாகத் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்கள் 'கூத்தாடு வெளியில் தாங்கள் நிகழ்த்தும் ஒவ்வொன்றும் பார்வையாளருக்கானது என்பதைக் கவனத் தில் கொண்டவர்களாகவே உள்ளனர்.

தெருக்கூத்தின் கலைஞர்களைச் செயல்பாட்டின் அடிப்படையில் மூன்றாக பகுக்கலாம்

- இசைக் கலைஞர்கள்.
- கட்டியக்காரன்.
- பிற பாத்திரங்கள்.

இசைக்கலைஞர்களின் பங்களிப்பானது தெருக்கூத்தின் மிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகும். கூத்தர்களின் ஆட்டத்திற்கும் பாட்டிற்கும் 'இயக்கம்' கொடுப்பதே கூத்து இசைதான் என்றால் மிகையாகாது. ஒரே நேரத்தில் இவர்கள் இசைக்கலைஞர்களாகவும் பின்பாட்டுக்காரர்களாகவும் இயங்கி வருகின்றனர்.

கட்டியக்காரன் என்ற பாத்திரம் கூத்துக் கதையோடு நேரடியாக எந்தத் தொடர்பும் அற்றது. கட்டியக்காரன்; சூத்திரதாரி, விதூஷகன், பபூன், கோமாளி என்று சொல்லப்படும் பாத்திரங்களுள் ஒரு வகையா? அல்லது மேற்கண்ட எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கிய ஒரு பாத்திரமா? கட்டியக்காரன் அவ்வப்போது தேவைப்படும் போதெல்லாம் மேடையில் தோன்றித் தன்னுடைய விளக்கங்கள் மூலம் கதையின் பல்வேறு பாகங்களைத் தொடர்புபடுத்துகிறான்[1] என்றும் இறுக்கமான காட்சிகளில் இருந்து விடுதலை பெற அவ்வப்போது கோமாளி மேடையில் தோன்றி தன் நகைச்சுவையால் பார்வை யாளர்களைச் சிரிக்க வைக்கிறான்[2] என்றும் இ. கிருஷ்ணய்யர் குறிப்பிடுவது போல் தற்காலக் கூத்துக் குழுக்கள் பலவற்றின் நிகழ்வுகளில் இருவேறு பாத்திரங்கள் தோன்றுவதில்லை. கட்டியக்காரன் கோமாளி யின் பணியையும் செய்து வருவதைக் காண

1. இ. கிருஷ்ணய்யர், 'தெருக்கூத்து', வைகை-9, 1978, மதுரை ப.6.
2. மேற்படி, ப.6



முடிகின்றது. இவன் கூத்து முழுவதிலும் இறந்த காலத்திற்கும் நிகழ்காலத்திற்கும் இடையில் பயணம் செய்து கொண்டே இருக்கிறான். இவனுடைய பேச்சும் பாடல்களும் சாமான்யமானதாகவும் பெரும்பாலும் நிகழ்காலத்ததாகவும் இருந்து கொண்டிருக்கும். சமஸ்கிருத நாடகங்களின் சூத்திரதாரியும் விதூஷகனும் இணைந்து உண்டாக்கப்பட்டவன் போலிருக்கிறான்[3] என்ற ந.முத்துசாமியின் கூற்று கவனிக்கத் தக்கது. பல தெருக்கூத்துகளில் சூத்திரதாரி என்ற பாத்திரம் தோன்றாமல் கூத்தின் துவக்கம் முதல் முடிவு வரை கட்டியக்காரனே சூத்திரதாரியின் பணியைச்செய்து முடிப்பான். சில குழுக்களின் கூத்துகளில் சூத்திரதாரியின் தோற்றம் காணப்படுகிறது. உதாரணமாக சித்தூர் மாவட்டம் திம்போஜிபல்லி கிராமத்தைச் சார்ந்த ஓம் முத்துமாரியம்மன் நாடக மன்றத்திலும் தென்னார்க்காடு மாவட்டம் திண்டிவனம் வட்டம் அநுமந்தை கிராமத்தைச்சார்ந்த வரதராச பெருமாள் நாடக சபாவிலும் நிகழ்த்தப்படும் கூத்துகளில் 'சூத்திரதாரி' பாத்திரம் கட்டியக்காரனுக்குப் பின் தோன்றுகிறது. ஒப்பனை ஏதுமின்றி ஒரு கூத்தர் சாதாரணமாகக் களத்தில் தோன்றி வரவு பாடல் பாடி கட்டியக்காரனை அழைத்து 'நாங்கள் இந்த ஊருக்கு நாடகம் நடத்த வந்துள்ளோம். இந் நாடகத்திற்கு நீ கட்டியக்காரனாக இருந்து நாடகத்தை நடத்திக் கொடுக்க வேண்டும்' என்று கூறி பொறுப்பைக் கட்டியக்காரனிடம் விட்டு விட்டுச் சூத்திரதாரி சென்று விடுவார். அதோடு சூத்திரதாரியின் பங்கு முடிகின்றது. அதன் பின்னர்ச் சூத்திரதாரியின் பணியும் கட்டியக்காரனாலேயே மேற்கொள்ளப்படுகிறது என்பதை அறிய முடிகின்றது.

மேற்கண்ட பணிகளையும் கதையினுள் கட்டியம் கூறுபவன், காவலன், செய்தி அறிவிப்பாளன், தோழன், தோழி, தேர்ப்பாகன், வாகனம் (உதாரணம்: கிருஷ்ணனுக்குக் கருடனாக) போன்ற பாத்திரங்களை உள்ளடக்கிய ஒரு பாத்திரமாகவும் கட்டியக்காரன் இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. நார்த்தேவன் குடிகாடு, ஆர்சுத்திப்பட்டு கூத்துகளில் காவல்காரன், பலவேஷக்காரன் என்று அழைக்கப்படுகிறான்.

இவ்வாறு பல பாத்திரங்களாகக் கூத்திற்குள்ளும் வெளியேயும் கட்டியக்காரன் இயங்கும்போது அதைப் பார்வையாளர்கள் எவ்வாறு எதிர்கொள்கிறார்கள் என்பது கவனிக்கத்தக்க ஒன்றாகும். இவ்வாறு இயங்குவது கூத்தைப் புரிந்து கொள்வதில் குழப்பம் ஏற்படுத்தும் அல்லவா? என்ற கேள்வி எழுகிறது. கூத்துக் கதையுள் வரும் 'தான்' என்ற நிலைக்குத் திரும்புகின்றன என்றாலும் முற்றிலுமாக விலகி அதிலேயே நிலைத்து நிற்க முடிவதில்லை. உதாரணமாக கர்ணமோட்சம் கூத்தி, கர்ணன் தன் வள்ளல் தன்மையைப் பற்றியும் பராக்கிரமம் பற்றியும் சொல்லிக் கொண்டிருக்கும்போது பார்வையாளர்கள் பேசிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அப்போது கட்டியக்காரன் 'சைலேன்ஸ்' என்று சத்தமிடுகிறான். கர்ணனாக பாத்திரம் ஏற்றவர் 'இன்னாங்க நாங்க பத்து நாளாக கத்திக்கினு இருக்கிறோம், நீங்க பாட்டுக்குச் சத்தம் போட்டா எப்படி கேக்கும். கற்றது கை மண்ணளவு கல்லாதது உலகளவு. எங்களுக்குத் தெரிஞ்ச வரைக்கும் ஆடுறோம். கொஞ்சம் பேசாம இருங்க. காவலேன்'[4] என்று மீண்டும் கர்ணனாக மாறுகிறார். ஆனால், கட்டியக்காரன் ஒரு பாத்திரத்திலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொண்டு முற்றிலும் வேறொன்றாக மாறிப் போகும் தன்மையைக் கூத்து முழுவதிலும் காணமுடிகிறது.

கூத்து வெளியோடு தங்களை இணைத்துக் கொள்ளும் பார்வையாளர்கள் கட்டியக்காரனோடும் இணைந்து செல்வதால்

4. கர்ணமோட்சம் (நிகழ்வு), கலைமகள் நாடக மன்றம், செவிலிமேடு (காஞ்சிபுரம்), 30.4.93.



கூத்தைப் புரிந்து கொள்வதற்குச் சிரமம் ஏற்படுவதில்லை என்று அனுமானிக்கலாம். மேலும், கட்டியக்காரன் கூத்துப்பாத்திரங் களோடு இயங்கிக் கொண்டே கதையைப் பார்வையாளர்களின் 'மொழி'யில் விளக்குவ தால் இக்கேள்விக்கு இடம் இல்லாமல் போகிறது. கட்டியக்காரன் 'மொழி' பற்றிப் பின்னர் விவாதிக்கப்படுகிறது.

கூத்தில் பிற பாத்திரங்களை ஏற்பவர்கள் தாங்களே கதை சொல்லிகளாகவும் பாத்திரங்க ளாக இருந்து கதையை நிகழ்த்திக் காட்டுபவர் களாகவும் திகழ்கின்றனர். வில்லுப்பாட்டு, கணியன் கூத்து போன்ற கதை சொல்லும் மரபுகளில் நிகழ்த்திக் காட்டப்படுவதில்லை. கதை சொல்லிகளே கதையின் போக்கிற் கேற்ப ஏற்ற இறக்கங்களோடு சொல்லிச் செல்கின்றனர். கணியன் கூத்தில் நடனம் ஆடுபவர் கள் உண்டு. கதைக்கும் அவர்களின் ஆட்டத்திற் கும் எந்தத் தொடர்பு இருப்ப தில்லை. அவ்வாறில்லாமல் தெருக்கூத்தில் பாத்திரங்க ளாக வரும் ஒவ்வொருவரும் கதை சொல்லிக ளாகவும் பாத்திரங்களாகவும் இருந்து நிகழ்த்திக் காட்டுகின்றனர். மேலும், இதில் கதை சொல்லியையும் பாத்திரத்தையும் பிரித்துக் காணுதல் இயலாது. அதே போல் ஒட்டு மொத்தக் கூத்தில் தனியாக 'நாயகன்' என்ற பாத்திரத்தைப் பிரித்தறிய முடிவ தில்லை. அவரவர் கதைக்குள் அவரவர்களே நாயகர்களாக விளங்கிக் கொண்டு கதையை நகர்த்திச் செல்கின்றனர். இந்தக் கதை சொல்லிகளோடு ஒத்தாகவும் நாயர்களோடு தோழன் தோழியாகவும் கூத்தர்களோடு கூத்தனாகவும் பார்வையாளர்களுள் ஒருவனாகவும் கட்டியக்காரன் தன்னை இணைத்துக் கொள்கிறான்.

கட்டியக்காரனின் இவ்வாறான பல்வேறு இயக்கங்களுக்கு இடமளிப்பது எது? மற்ற கூத்தர்களின் பார்வையில், கூத்தில் அப்பாத்திரத்தின் நிலைப்பாடு என்ன? அவனுக்கான மொழி எது? பார்வையாளர் களோடு எவ்வாறு அவன் தொடர்பு நிலைத்து நிற்கிறது? என்பது போன்ற கேள்விகளுக்கு விடை காண்பது கட்டியக்காரனை மேலும் முழுமையாகப் புரிந்து கொள்ள உதவும்.

ஏற்கெனவே குறிப்பிட்டது போல் கட்டியக்காரன் என்ற பாத்திரம் கூத்துக் கதையோடு நேரடியாகத் தொடர்பற்றது. ஆனால், அப்பாத்திரம் கூத்து வடிவத்தை உள்ளடக்கியதாக உள்ளது. கூத்தின் நெகிழ்வுத் தன்மை கட்டியக்காரனின் பல்வேறு இயக்கங்களுக்கு இடமளிப்பதாக உள்ளது. மேலும், பலவாறாக இயங்குவது அப்பாத்திரத்திற்கான தன்மை என்று பார்வையாளர்கள் தளத்தில் அங்கிகாரம் பெற்று விடுகிறது. இன்னும் விளக்கமாகச் சொல்லவேண்டுமானால் கூத்திற்கு உள்ளும் வெளியும் பல பாத்திரங்களை ஏற்கும் போது, அவன் கட்டியக்காரனாக இருக்கிறான், பிறகு வேறொன்றாக இருக்கிறான் என்பதைப் பார்வையாளர்கள் தெளிவாக அறிந்து கொள்வதைக் களத்தில் காணமுடிகிறது.

கட்டியக்காரனின் 'மொழி' பார்வை யாளர்களுக்கு மிக நெருக்கமானதாக இருப்பதாலும் தங்களின் ஆழ்மனத்தில் படிந்து போனவைகளை அவன் மொழியின் மூலம் பெற்று இன்புறுவதாலும் கூத்துப் பார்வை யாளர்களுக்கும் கட்டியக் காரனுக்குமான தொடர்பு மேலும் இறுக்கமானதாக நிலைத்து நிற்கிறது என்று கூறலாம்.

கட்டியக்காரனின் மொழி, ஒப்பனை, பேச்சு, பாடல், கதை, உடல் அசைவுகள் என இவை எல்லாவற்றிலும் நகைச்சுவையாக வெளிப்படுகின்றது. இருந்தபோதிலும் வெறும் நகைச்சுவையாக மட்டுமாக



அல்லாமல், பல்வேறுபட்ட சமூக மதிப்பீடுகளைக் கேலிக்கும் கேள்விக்கும் உள்ளாக்கும் நிலையைக் காணமுடிகிறது. நிறுவனமயமாக்கப்பட்ட இடங்களில் வெளிப்படையாகப் பேச முடியாத, செய்ய முடியாத விலக்குகளைப் பேசும் போதும் செய்யும் போதும் நகைச்சுவை உண்டாகிறது என்பதை ஒரு வரையறையாகக் கொள்ளலாம். அவ்வாறான விலக்குகளைக் கூத்து வெளியில் மிக இயல்பாக உபயோகிக்கிறான் கட்டியக்காரன்.

விழாக்கள், சடங்குகள், அதில் கூத்து போன்ற அனைத்து நிகழ்வுகளும் சமூக பண்பாட்டின் வெளிப்பாடுகளே. அந்நிகழ்வு களில் தான் சார்ந்திருக்கும் சமூகப் மதிப்பீட்டையே கேலிக்குள்ளாக்கும் நிலையை அனுமதிப்பதென்பதை அதன் தன்மையாகக் கொள்ளலாம். குறிப்பாக கூத்து வெளியில் இத்தன்மைகள் கூடுதலாக உள்ளதை அறிய முடிகிறது. இங்குக் கூத்தர்கள் தற்காலிகமாக சர்வ சுதந்திரம் பெற்றவர்களாக இயங்குகின்றனர். அதிலும் கட்டியக்காரனின் 'வெளி' மிகவும் பரந்து விரிந்ததாக காணப்படுகிறது.

தற்போதைய கூத்துகளில் கட்டியக் காரன் மேற்கொள்ளும் ஒப்பனை கூத்து அச்சுப்பிரதிகளில் குறிப்பிடப்படுவது போல் 'நாமங்களிட்டு பருத்த பாகையும் கட்டி'[5] என்பதாக இருப்பதில்லை. நெற்றியில் பெரிய வெள்ளைப் பொட்டு அல்லது நாமம்; உதட்டில் வெள்ளைச் சாயம் தீட்டிக் கொண்டு தலையில் பாகையில்லாமல் தோன்றுகிறான். சிலர் தொப்பி அணிந்து கொள்கின்றனர். முகஒப்பனை கட்டியக்காரனை கேலிக்குரி யவனாக மாற்றுகிறது. முழுகாற்சட்டையும் மேற்சட்டையும் அவனுடைய உடைகளாக அமைகின்றன. இவ்வொப்பனை கட்டியக் காரன் வேடம் ஏற்பவரின் விருப்பத்திற்குத் தக்க மாறுபடும். கூத்தில் பிற பாத்திரங்களில் ஒப்பனையில் மாற்றங்கள் நிகழ்வது அரிது. பெரும்பாலான கட்டியக்காரர்கள் பார்வையாளர்களைப் போல் சட்டை அணிவதால் பொதுமக்களிடமிருந்து பெரிதும் வேறுபட்டவனாகத் தோன்றுவதில்லை. மேலும் அவன் உரையாடல்களும் பாடல் களும் மக்கள் மொழியிலேயே இருப்பதும் மற்றொரு காரணமாகும்.

தற்காலத் தன்மையோடு தோன்றும் கட்டியக்காரன் புராண இதிகாசப் பாத்திரங்களின் மதிப்பீடுகளையும் அதில் வரும் கடவுளர்களின் மதிப்பீடுகளையும் தன் மொழி கொண்டு தகர்க்கின்றான். கதைக்கு அப்பால் இச் சமூகத்தின் மதிப்பீடுகள் தகர்க்கப் படுகின்றன. கட்டியக்காரனால் தகர்க்கப் படுபவை சமூகத்திற்குரியனவாகவும் தனி மனிதனுக்குரிவையாகவும் இருப்பவை. இவ்வாறு எல்லாவற்றையும் அவன் விமர்சிக்க கூத்துவெளி இடமளிக்கிறதைக் காண முடிகிறது. கூத்து முடிந்ததும் கட்டியக் காரனாக வேடமேற்ற தனி மனிதனால் மேற்கூறியவற்றைக் கேலிக் குள்ளாக்க சுதந்திரம் இல்லாமல் போகும். ஆனால், கூத்து அனுமதிக்கிறது. பார்வையாளர்களைப் பார்த்து 'ஏய்யா இப்பிடி நாய் மாதிரி கத்திகினுகீறிங்க.'[6] என்று உரத்து சொல்லவும் கட்டியக்காரனுக்கு அதிகாரம் உள்ளது. அவனின் உடல் மொழி, கதை, பாடல், பேச்சு எல்லாவற்றிலும் மேற்கண்ட தன்மையைக் காணலாம். இப்படிப்பட்ட அகடவிகடங் களுக்காகக் கட்டியக்காரன் பிற பாத்திரங்களி டம் சாட்டையடி வாங்கிக் கொள்வதும் உண்டு.

கதையுள் வரும் தருமன், துரியன், இராமன், கிருஷ்ணன் முதற்கொண்டு பெண்

5. அம்மணியம்மாள் (பதி), கர்ணமோட்சம், பி. இரத்தினநாயகர் அண்ட் சன்ஸ், சென்னை, ப.5.

6. கர்ணமோட்சம் (நிகழ்வு) கலைமகள் நாடக மன்றம், செவிலிமேடு (காஞ்சிபுரம்), 30.4.93.



பாத்திரங்கள் வரை யாரும் கட்டியக்காரன் பார்வைக்குத் தப்புவதில்லை. உதாரணமாக, பதினாறு நாள் போரிலும் பெரும்பாலும் தோல்வியையே சந்தித்து வந்த துரியன் பதினேழாம் நாள் போருக்கு யாரை அனுப்பலாம் என ஆலோசிக்கக் காவலனிடம் (கட்டியக்காரன்) சகுனி மாமாவை அழைத்து வர ஆணையிடுகிறான். அவன் சென்று,

கட்டியக்காரன் : ஓய் மாமா...! மா...மா...!!

சகுனி : யாரோ ஒருவன் மாமா மாமா என்று அழைக்கிறானே...

கட் : ஓய் மாமோய்!

சகு : டேய்...துண்ணபோத்து!

கட் : கருமம் எங்க போச்சி இந்த கெழம். ஓய் மாமா!

சகு : ஏண்டா போத்தான்னே...

சகு : இன்னாடா கோத்தான்னே...

சகு : யாரடா அவன்?

கட் : நா(ன்) தா(ன்) மாமா கடுக்கா....கடுக்கா....

சகு : கடுக்காவா...அடப்பாவி. வாடா கடுக்கா!

கட் : என்னடா என் புடுக்கா...[7]

என இருவரும் பேசிக்கொண்டே பின் புறமாக மோதிக் கொள்கின்றனர். அதன் பின்னும் உரையாடல் தொடர்கிறது. சகுனி தன் பாத்திரத்தை இன்னார் இனியார் என்று விளக்கி நாங்கள் 104 பேர் அண்ணன் தம்பியர் என்று கூற

கட் : உங்க அம்மாவுது இன்னா காவேரிப்பாக்கத்து ஏரியா? இல்ல மாதாபாக்கத்து மடுவா?

சகு : என்னடா சொல்கிறாய்...

கட் : மாமா! உன்ன உங்க மருமகபுள்ள கூப்பிடுறாரு.

சகு : எம்மருமவனா...

கட் : ஆமா கூப்பிடுறாரு... போயி புடுங்கு[8]

இவற்றில் பல விலக்கான வார்த்தைகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பார்வையாளர்கள் தங்கள் சிரிப்பின் மூலம் இவற்றை அங்கீகரிக்கின்றனர். சகுனியும் துரியனும் பார்வையாளர் முன் கேலிக்குரியவர்களா கின்றனர்.

கட்டியக்காரன் மொழிகளுள் மிக முக்கியமானதாகக் கருதப்பட வேண்டியது பேச்சு மொழியே. கூத்தில் பெரும்பாலான நேரங்களில் தன் பேச்சாலேயே பார்வை யாளர்களோடும் கூத்தர்களோடும் தொடர்பு களை ஏற்படுத்திக்கொண்டிருக்கிறான். கூத்திற்கும் உள்ளும் வெளியும் கட்டியக்காரன் மறைமுகமாகவும் வெளிபடையாகவும் பேசும் பேச்சுகளுக்கும், செய்யும் செயல் களுக்கும் பாலுறவு சார்ந்த அர்த்தங்களைக் கொடுக்க முடிகின்றது. இந்தத் தளத்தில்தான் பார்வையாளர்கள் தங்களைக் கட்டியக் காரனோடு இணைத்துக் கொள்கின்றனர். இவை எல்லாம் கதை பாத்திரங்களின் மதிப் பீடுகளை கேலிக்குரியனவாக மாற்றுபவை என்பதைக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

இந்து மதத்தில் கிருஷ்ணன் என்ற அவதாரப் புருஷனுக்கான மதிப்பீடுகளை அறிவோம். மகாபாரதக் கூத்துகளில் கிருஷ்ணன் பாத்திரத்தின் பங்கு கணிசமாக உண்டு. கூத்தில் கிருஷ்ணன் பாத்திரம் களத்தில் தோன்றியதும் முன்னர்க் குறிப்பிட்ட கட்டியக்காரன் ஒப்பனையில் மாறுதல்கள் ஏற்பட்டு விடுகின்றன. மூக்கு முதல் நெற்றிவரை பெரிய நாமமிட்டுக் காதுகளில் பூ வைத்து உடைகளை மாற்றிக்கொண்டு

7. மேற்படி.

8. மேற்படி.



மார்பில் பெரிய நாமத்தோடு உண்டியல் கையில் ஏந்தி கோவிந்தா...கோவிந்தா...என்று நொண்டியைப் போல் களத்தில் தோன்றுகிறான்.

கிருஷ்ணன் : யாரப்பா நீ? எங்கே போகிறாய்?

கட்டியக்காரன்: நா(ன்)....திருப்பதிக்குப் போறே(ன்).

கிரு : ஏன் போகிறாய்?

கட் : பெராத்த(னை)ன...அதா(ன்) போறே(ன்)

கிரு : போய் என்னப்பா செய்யப் போகிறாய்?

கட் : மயிரு. அதாங்க உயிர்குடுத்த சாமிக்கி எ(ன்) மயிர குடுக்கப் போறே(ன்)ஆமா.... இதெல்லாங் கேக்கறீயே நீ யாருய்யா?

என்று கூறி கிருஷ்ணனை ஏளனமாகப் பார்த்து சுற்றி வருகிறான்.

கிரு : நான் தாப்பா....பகவான்.

கட் : யாரு பக்க வண்ணானா...?[9]

இவ்வாறு உரையாடல் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கும் கூத்தைப் பார்ப்பவர்கள் நிகழ்த்துபவர்கள் பெரும்பாலும் இந்துக்கள். என்றாலும் கட்டியக்காரன் சொல்வதையும் செய்வதையும் மக்கள் ஏற்றுக் கொள்கிறார்கள் என்பதைக் காணமுடிகிறது.

கட்டியக்காரன் பாடும் பாடல்கள் தற்காலத்தை ஒட்டியவை. கூத்துக் கதையைச் சார்ந்தவை அல்ல. கட்டியக்காரன் வரவுப் பாடலைத் தவிர வேறு பாடல்களைக் கூத்து அச்சுப் பிரதிகளில் காணமுடியவில்லை. இவை மரபுவழியாகப் பிறர் பாடிய பாடல்களாகவும் அவர்களாகக் கட்டும் பாடல்களாகவும் இருக்கின்றன. மக்களைக் களிப்படைய வைக்கவும் பிற பாத்திரங்கள் களைப்பு தீரவும் இப்பாடல்கள் பிரயோகிக்கப் படுகின்றன. குறிப்பிட்ட இடத்தில் குறிப்பிட்ட பாடலைத்தான் பாடவேண்டும் என்ற வரையறை ஏதும் இல்லை. பல பாத்திரங்களை ஏற்கும் கட்டியக்காரன் தன்னை பெண்ணாகப் பாவித்து,

'அம்மாடி என்னப் பெத்தவளே-எனக்கு
ஆம்படியா(ன்) வேண்டாமடி
பிள்ளையும் நான் பெற மாட்டே(ன்)
பெருங்காயமும் தின்ன மாட்டே(ன்)
----------------[10]
-----------------.

என்ற பாடல் தருமன் ஆடி களைத்து விசுப்பலகையில் அமர்ந்த போது பாடப்பட்டது. இப்பாடல் இந்த இடத்தில் பாடப்பட்டதின் தேவை என்ன என்ற கேள்விக்கே இடமில்லை. இடைவெளியை நிரப்புவதே இங்கு நோக்கம். ஆனால், சில பாடல்கள் கதைப் பாத்திரங்களின் குணாம்சங்களை மெருகூட்டுவதாகி அமைவதும் உண்டு. இரண்யன், இராவணன், வீமன், துரியன், சூரன் போன்ற கம்பீரமான பாத்திரங்கள் திரை விலக்கப்பட்ட உடன் விசுப்பலகையில் அமர்ந்து கால்களைப் பரப்பி நாக்கைத் துறுத்திக் கண்களை உருட்டி அங்கும் இங்கும் பார்க்கும்போது,

அப்பப்ப பாய் பாய்
கோழிவந்து மின்னுதே
கொக்கு வந்து மின்னுதே
வெய்ய போற பசங்களெல்லா(ம்)
கொண்டு வரச் சொல்லுதே...
அப்பப்ப பாய்பாய்
அப்பப்ப பாய் பாய்[11]

9. பதினெட்டாம் போர் (நிகழ்வு) கலைமகள் நாடக மன்றம், செவிலிமேடு (காஞ்சிபுரம்) 1.6.93.

10. கிருஷ்ணன் தூது (நிகழ்வு) ஸ்ரீமன் -நாராயணமூர்த்தி நாடகமன்றம், காவேரிப்பாக்கம், 22.9.92.

11. கர்ணமோட்சம், கலைமாமணி துரைசாமி கண்ணப்பத் தம்பிரான் பரம்பரைத் தெருக்கூத்து மன்றம். புரிசை, 11.6.94.



என்று பாடி தொடைகள் நடுங்க ஒடுங்கி நிற்பான்.

கட்டியக்காரனின் உடல் மொழி முற்றிலும் மாறுபட்ட ஒன்றாகும். அது பேச்சு, பாடல், கதை எல்லாவற்றிலும் இயைந்தும் தனியாகவும் இருக்கிறது. கூத்தாடு வெளியில் இயங்கும் பாத்திரத்திற்கும் இவனுக்குமான உறவைப் பொருத்து கட்டியக்காரனின் உடல் மொழியில் மாறுதல்கள் ஏற்படுகின்றன. மேற் சொன்னது போல் வீமன், சூரன் போன்ற பாத்திரங்கள் களத்தில் தோன்றினால் கட்டியக்காரன் ஓய்வாக நிற்க முடிவதில்லை. மேலும் பெண்பாத்திரங்களான திரௌபதி, பொன்னுருவி போன்றவர்களிடம் ஒரு நிலையையும் தோழிகள், குறத்தி, காந்தாரி போன்றவர்களிடம் வேறு நிலையையும் கட்டியக்காரனின் உடல் மொழியில் காண முடிகிறது. இவர்களோடு இயங்கும் போது கட்டியக்காரனின் உடலே மொழியாகிப் பல்வேறு அர்த்தங்களை வெளிப்படுத்து கின்றது. பிராமணர், முனிவர் போன்ற பாத்திரங்களின் அருகில் அவன் நிற்கும் தோரணை அவர்களின் பின் நடந்து செல்வது போன்றவை அப்பாத்திரங்களின் மதிப்பீடு களைத் தகர்த்தெறிவனவாக மாறுகின்றன.

காட்டாக, முனிவர் கட்டியக்காரன் அகடவிகடங்கள் பொறுக்காமல் ஊமையாகப் போகக்கடவது என்று சாபமிடுகிறார். ஊமையான கட்டியக்காரன் சைகையின் மூலம் பலவாறு தொடர்புகொள்ள முயற்சிக்கிறான். ஒரு கூத்தர் இடைமறித்து 'என்னப்பா என்ன ஆச்சி. ஏன் இப்பிடி ஆயிட்டே?' என்று கேட்கிறார். உடனே முனிவரைக் காட்டி உதைக்க காலைத் தூக்கி ஓடுகிறான். முனிவர் பயந்து ஓட கூத்தர் கட்டியக்காரனைப் பிடித்து,

கூத்தர் : அடநில்லுப்பா உனக்கு கல்யாணம் ஆயிடுச்சா?

கட் : ம்... (தலையசைத்தல்)

கூத் : எத்தினி கொழந்தைங்க

கட் : (மூன்று விரலைக் காட்டல்)

கூத் : பொம்பள எத்தினி ஆம்பள எத்தினி?

கட் : (மீசையை முறுக்கிக் காட்டி ஒரு விரலையும் தன் மார்புகளைப் பிடித்துக் காட்டி இரண்டு விரல்களையும் காட்டுதல்)

கூத் : அடடே.....ஆம்பிள ஒன்று பொம்பள ரெண்டா...[12]

இவ்வாறு தொடரும். கட்டியக்காரனின் மேற்கண்ட செயற்பாடுகள் நிரந்தரமானவை அல்ல. நேரத்திற்குத் தக அவனால் உருவாக்கப்படுவையே என்பதைக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

இவ்வாறு கூடுவிட்டு கூடுபாயும் தன்மை கொண்ட கட்டியக்காரன் கூத்தர்களின் பார்வையில் 'நாங்க மூச்சி வாங்கிக்கிறதுக்கும், சின்ன சின்ன வேஷம் போடறதுக்கும் எங்களை 'கிராஸ்' கேள்வி கேட்டு கேலிபண்றதுக்கும் தான் வெச்சிகிறோம். அப்புறம் ஒரு வேஷம் போட்டு முடியலின்னா அந்த மாதிரி நேரத்தில் பாட்டுப்பாடச் சொல்லிக் கத சொல்லச் சொல்லிக் கூத்த ஓட்டுவோம்'[13] என்ற அளவில் உள்ளது. அதாவது கூத்தில் கட்டியக்காரன் ஓர் 'இட்டு நிரப்பும்' பாத்திரமாக உள்ளதைக் கூத்தர்களின் பார்வையில் காணமுடிகின்றது. ஆனால், கட்டியக்காரன் அவற்றையெல்லாம் மீறி கூத்திற்கும் உள்ளேயும் வெளியேயும் நிறைந்தவனாகவும் அவனே கூத்தாகவும் இருப்பதைக் காணமுடிகின்றது.

12. ராஜசூய யாகம், முத்துமாரியம்மன் நாடக மன்றம், வளவனூர் 19.5.93.

13. வஜ்ஜிரவேலு (அண்ணாவி) கலைமகள் நாடகமன்றம், செவிலிமேடு, பேட்டி : 4.5.93

தெருக்கூத்தும் அதன் மீதான பார்வையும்



வே. கருணாநிதி

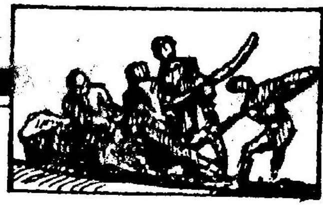
நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வுகள் தமிழகத்தில் வேரூன்றியதைத் தொடர்ந்து தமிழகத்தின் பாரம்பரியக் கலைகள் தொடர்பான ஆய்வுகளும் முன்னெடுக்கப் பட்டன. கலைகள் தொடர்பான ஆய்வுகளில் ஈடுபட்டவர்களில் ஒரு சிலர், தமிழகப் பாரம்பரியக் கலைகளுள் ஒன்றான தெருக்கூத்தையும் தமது ஆய்வுப் பொருளாகக் கொண்டனர். தெருக்கூத்து பற்றிய பல புதிய தகவல்கள் இதன் காரணமாக வெளிவரத் தொடங்கின. இக்காலக் கட்டத்தில் தமிழர்தம் பாரம்பரிய அரங்கு தொடர்பான தேடலில் பலர் ஈடுபட்டிருந்தனர். இவர்கள் பார்வையும் தெருக்கூத்தின் மீது சென்றது. இன்றும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் பாரம்பரியத் தமிழ் அரங்க வடிவமாக இவர்கள் தெருக்கூத்தைக் கருதினர். இதன் காரணமாகவும் தெருக்கூத்து பற்றிய கருத்துக்கள் மக்கள் மத்தியில் மேலும் பரவத் தொடங்கியது.

'அரங்கு' சார்ந்து நின்று பார்த்தவர்களாலும், ஆய்வு நோக்கில் பார்த்தவர்களாலும் தெருக்கூத்து பற்றிய கருத்துக்கள் மக்கள் மத்தியில் பன்முகப்படத் தொடங்கியபோதும் தெருக்கூத்தின் மீதான மேற்குறிப்பிட்ட 'கருத்துநிலைப்' பார்வையாளரின் அணுகு முறைகள் காரணமாகத் தெருக்கூத்து பற்றிய உண்மைக்குப் புறம்பான பல செய்திகளும் மக்கள் மத்தியில் நிலைகொள்ளத் தொடங்கின. தெருக்கூத்தைத் தமது முழு ஆய்வுக்கு உட்படுத்தி வெளியிடப்படாத் முடிவுகளால் இந்நிலை ஏற்படத் தொடங்கியது. இதுபற்றி இக் கட்டுரை சிறிது பேச முனைகிறது.

தெருக்கூத்து தமிழகம் சார்ந்த கலைவடிவம். தமிழகம் அல்லாத, தமிழ் பேசும் மக்கள் வாழும் உலகின் ஏனைய நாடுகளிலும், அம்மக்கள் மத்தியில் நிலைகொண்டுள்ள பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களில் எதுவும் 'தெருக்கூத்து' என்ற சொல்லால் குறிக்கப்படுவதில்லை. தமிழர்களிடையே 'கூத்து' உண்டு. இது தமிழகம் என்ற எல்லையையும் தாண்டி, தமிழர் வாழும் பிற நாடுகளிலும் காணப்படுகிறது. எனவே 'கூத்து' என்ற சொல்லாட்சி, தமிழ் மக்கள் சார்ந்த சொல்லாட்சியே தவிர தமிழகம் என்ற எல்லைக்கு உட்பட்ட சொல்லாட்சி அல்ல. தமிழக எல்லைக்குள் மட்டுமே கூத்துக்களைத் 'தெருக்கூத்து' என்று அழைக்கும் வழக்கம் காணப்படுகிறது. இலங்கையில் தமிழர் வாழும் பகுதிகளில் ஆடப்படும் பாரம்பரியக் கூத்துக்களை 'நாட்டுக் கூத்துக்கள்' என்று அழைக்கின்றனர். தமிழகத்தைப் போன்று இலங்கையிலும் தெருச் சந்திப்புக்களிலும், பரந்த வெளிகளிலுமே இன்றும் கூத்துக்கள் ஆடப்படுகின்றன. ஆயினும், 'தெருக்கூத்து' என்று அழைக்கும் வழக்கம் அங்கு இல்லை.

மக்களின் பணபாட்டோடு கூடிய புராதனக் கலைகளை நாட்டுப்புறப் பாடல்கள். நாட்டுப்புறக் கதைகள், நாட்டுப்புற விளையாட்டுக்கள் என்று அழைப்பது போன்று அம்மக்களின் பாரம்பரியத்தோடு கூடிய புராதனக் கூத்துக்களும் 'நாட்டுக் கூத்துக்கள்' என்றே இலங்கையில் அழைக்கப்படுகின்றன. தமிழகத்தில் அவற்றைத் 'தெருக்கூத்து' என்று அழைப்பதற்கான காரணத்தை ஒருவாறு ஆராய்ந்தறிதல் அவசியம்.

'தெருக்கூத்து' என்ற சொல்லாட்சியைக் கொண்டு வீதியில் நடைபெறுகின்ற நடனங்கள். நாடகங்கள் எல்லாவற்றையும் 'தெருக்கூத்து' என்று தவறுதலாக அழைக்கின்றனர். கூத்து என்பது ஆடலுக்கும் உரிய சொல்லாதலின் தெருக்களில் ஆடப் படுகின்ற கோலாட்டம், கும்மி, கரகம், பொய்க்கால் குதிரை போன்றவற்றையும் தெருக்கூத்தென்றே சில கிராம மக்கள் கருதுகின்றனர்.



(தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து - அ.அறிவு நம்பி; பக்.2;1986).

அ. அறிவுநம்பி அவர்களின் மேற்படி கருத்தில் இருந்து தமிழகத்தின் கூத்துக்கள் மட்டுமின்றி கோலாட்டம், கும்மி, கரகம், பொய்க்கால் குதிரை போன்றனவும் கிராம மக்களால் 'தெருக்கூத்து' என்று கருதப் படுவதோடு, தெருக்களில் நடைபெறுகின்ற ஏனைய நடனங்கள், நாடகங்களும் தெருக்கூத்து என அழைக்கப்படுவதை உணரமுடியும். தமிழகத்தைப் பொறுத்த வரையில் கூத்துக்கள் மட்டுமன்றி, தெருக்களில் நிகழ்த்தப்படும் ஏனைய பல கலை வடிவங்களும் தெருக்கூத்துக்கள் என அழைக்கப்படுகின்றன. இலங்கையில் இவ்வாறின்றி தமிழ் பேசும் மக்கள் மத்தியில் நிலை கொண்டிருக்கும் பல்வேறுபட்ட கூத்து வடிவங்கள் மட்டுமே 'நாட்டுக் கூத்துக்கள்' என்று அழைக்கப்படுகின்றன.

பல்வேறுபட்ட தன்மைகளை உடைய பல கலைகளும் நிகழ்த்தப்படும் இடம் நோக்கி, 'தெருக்கூத்துக்கள்' என்றே தமிழகத்தில் அழைக்கப்படுகின்றன. மேலைத்தேய ஆட்சி, அதன் மூலம் தொடரப்பட்ட புதிய கல்வி முறை, இவற்றி னூடாக வந்து புகுந்த புதிய அரங்கக் கலைகள், அவற்றிற்கான மேடையமைப்புகள் தமிழ கத்தில் அறிமுகம் கொள்ளத் தொடங்கியதும், தமிழகத்தின் புராதன அரங்கக் கலைகளுக்கும் வந்து புகுந்த மேலைத்தேயப் புதிய அரங்கக் கலை களுக்குமான பல வேறுபாடுகளில் மேடை அமைப்புச் சம்பந்தமான வேறுபாடு முன்னணியில் நின்றது. மேலைத்தேயக் கலைகளினூடாகத் தமிழகத்தில் அறிமுகப் படுத்தப்பட்ட மேடையானது ஒருபக்கப் பார்வையாளரை உடைய 'படச்சட்ட' மேடையாக இருக்க, தமிழர் தம் புராதன அரங்கக் கலைகள், பார்வையாளர் சூழ, நடுவில் 'எல்லாப் பக்கமும் திறந்த' வட்ட மேடையில் நிகழும் தன்மை உடையதாக இருந்தது.

மேடை அமைப்பு தமிழகத்தின் எல்லாப் புராதன அரங்கக் கலைகளுக்கும் பொதுவாக இருக்க, அவற்றிற்கிடையேயான ஆட்டம், பாட்டு, இசை, ஒப்பனை, நிகழ்த்துமுறை போன்ற வேறுபாடுகள் நோக்கி அவை: கரகம், கும்மி, கோலாட்டம், கூத்து-என வெவ்வேறு பெயர்களில் அழைக்கப்பட்டன. இவை ஒவ்வொன்றி னுள்ளும் வேறுபாடுகள் பல. இதனால், கரகம் பலவகை; காவடி பலவகை; கும்மி பலவகை; கோலாட்டம் பலவகை; கூத்து பலவகை. தத்தமக்குள் உள்ள சிற்சில வேறுபாடுகளினால் ஒவ்வொரு அரங்கக் கலையும் தத்தமக்கான வெவ்வேறு பெயர்களை உடையதாக இருந்தன. இன்றும் இருக்கின்றன. ஆயினும், மேலைத்தேயப் பாணியில் தற்காலத்தில் காட்சிப்படுத்தப் படும் கலைகளின் பாரிய மேடை அமைப்புகளைக் கருத்திற்கொண்டு பார்க்கிறபோது, தமிழகத்தின் புராதன அரங்கக் கலைகள் அனைத்தும் தெரு-வெளிகளில் ஆடப்படுவதால், 'தெருக்கூத்துக்கள்' என்று அழைக்கும் 'பொதுவான வழக்கம்' இன்று காணப்படுகிறது. இவ்வழக்கினைப் புதிய மேடை அமைப்பின் வருகையினால் ஏற்பட்ட தன்மையாகவே கொள்ள வேண்டும்.

பல்வேறு தன்மை உடைய அரங்கக்கலை வடிவங்கள் தெருக்கூத்து என அழைக்கப்படும் பொதுவான வழக்கு காணப்படினும், அரங்க வல்லுநர்களும், ஆய்வாளர்களும் தமிழகத்தில் ஆங்காங்கு நிலை கொண்டிருக்கும் அரங்க வடிவங்களில் ஒன்றான கூத்து வகைகளையே 'தெருக்கூத்து' எனக் குறிப்பாகச் சுட்டுகின்றனர். அவற்றி னுள்ளும் மரப்பாவைக் கூத்து, தோற்பாவைக் கூத்து போன்றன தவிர்ந்த 'மனிதர்கள்



வேடமிட்டு' ஆடும் கூத்துக்களையே சிறப்பாகத் தெருக்கூத்துக்கள் என அழைக்கின்றனர். இசை, ஆட்டம், ஒப்பனை, கதை போன்றவற்றில் காணப்படும் சிற்சில வேறுபாடுகளினால் இலங்கையின் நாட்டுக் கூத்தும் பல உட்பிரிவுகளைக் கொண்டிருக்கின்றது. இதே அடிப்படையில் தெருக் கூத்தும் பல உட்பிரிவுகளைக் கொண்டிருக்கின்றது.

'தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து' என்ற தலைப்பில் டாக்டர் பட்டத்திற்கான ஆய்வை மேற்கொண்ட அ.அறிவுநம்பி பின்வருமாறு குறிப்பிடுவர்.

தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து என்னுந் தலைப்பிலான இவ்வாய்வு தமிழகத்தின் அனைத்துப் பகுதிகளிலும் நிகழ்கின்ற தெருக்கூத்துக்களைப் பற்றிய ஆய்வாகும். தெருக்கூத்து என்ற சொல்லால் பலவகை நாடக, நடன வகைகள் குறிக்கப்படுகின்ற போதிலும், மரக்கட்டைகளால் உருவான அணிகலன்களுடன் 'கட்டை கட்டியாடும் கூத்து' என்ற பெயருடன் ஆடப்படுகின்ற கூத்துக்கள் மட்டும் ஆய்வுக்குரியனவாகக் கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றன. (தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து- அ.அறிவுநம்பி : பக்-III ; 1986)

மேற்படி ஆய்வாளர் மரக்கட்டைகளால் உருவான அணிகலன்களுடன், 'கட்டை கட்டியாடும் கூத்து' என்று பெயர் பெறும் கூத்துக்களை மட்டும் தமது ஆய்வுக்கு உட்படுத்தியுள்ளார். இவர் தெருக் கூத்துக்களை, 'கட்டை கட்டி ஆடும் கூத்து' 'கட்டை கட்டாமல் ஆடும் கூத்து' என இரு வகையாகப் பிரித்துள்ளதை அறிகிறோம்.

தமிழகத்தின் பல்வேறு மாவட்டங்களில் நிலைகொண்டுள்ள பல்வேறு தன்மைகளை உடைய கூத்துக்களை , ஆடும் இடம் நோக்கி, 'தெருக்கூத்து' என்ற பொதுமைப் பண்பில் ஒன்றாக நோக்குவது, அல்லது அவை தமிழ் மொழியையே மொழிசார் கூறாகக் கொண்டிருப்பதால், அப்பொதுமை கருதி ஒன்றாக நோக்குவது; அல்லது சிறப்பாகக் காணப்படும் ஏதாவது ஒரு கூறு சார்ந்து நின்று ஒன்றாக நோக்குவது, தெருக்கூத்து ஒவ்வொன்றினது தனித்துவப் பண்புகளை வெளிக்கொணர வாய்ப்பில்லாது செய்துவிடும் அபாயம் உள்ளது.

தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரையில் ஒவ்வொரு அரங்கக் கலையும் பிரதேசச் சார்புடையன. அதன் தோற்றம், வளர்ச்சி, வாழ்நிலை, பரவல், மாற்றம், சிதைவு போன்றன அதன் பிரதேசச் சார்புக்கு உட்பட்ட விடயங்களை உள்வாங்கி நிகழ்ந்திருக்கிறது. தமிழகக் கூத்துக்களை அவற்றின் சில பொதுமைப் பண்புகளின் அடிப்படையில் வகைப்படுத்தி, 'தமிழகம்' என்ற மாநில அளவில் நின்று நோக்குவதை விடுத்து, அவற்றின் பிரதேசச் சார்பைக் கவனத்திற் கொண்டு ஒவ்வொரு கூத்தையும் தனித்தனியாக நோக்குதல் வேண்டும். தமிழகத் தெருக்கூத்துக்களில் மாநில அளவிலான பொதுமைப் பண்புகளை விடப் பிரதேசரீதியிலான தனித்தன்மைகளே அதிகம் காணப்படுவதால், இப்பார்வையின் அடிப்படையில் தெருக்கூத்துக்கள் ஆய்வுக்குட் படுத்தல் தெளிவான முடிவுகளுக்கு இடம் அளிக்கும்.

இன்றைய தமிழகமானது பண்டைக் காலத்தில் பேரரசுகளால் பகுதி பகுதியாகப் பிரித்து ஆளப்பட்டது. இதன் ஒவ்வொரு பேரரசுப் பகுதிக்குமான நீண்ட கால ஆட்சி வரலாறு, அவ்வப் பிரதேசத்திற்கான கலை, கலாச்சாரப் பண்பாட்டுக் கூறுகளில் தனித் தன்மைகளை வளர்த்தெடுத்துக் கொள்ள உதவியது. இன்று மொழிச்சார்பு அடிப்



படையில் பண்டைய பேரரசுப் பகுதிகள் அனைத்தும் மாநில அளவில் ஒன்று படுத்தப்பட்ட போதும் பிரதேசச் சார்புக் கூறுகளே முன்னணியில் நிற்கின்றன. இதனால், தமிழக மக்கள் சம்பந்தப்பட்ட மொழி உள்ளிட்ட அனைத்துக் கூறுகளிலும் பொதுமைப் பண்புகளைவிடப் பிரதேச ரீதியிலான வேறுபாடுகளையே நாம் அதிகம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

தெருக்கூத்து என்றால், தமிழகத்தின் எந்தப் பிரதேசத் தெருக்கூத்து? எவ்வடிவத்தில் நிலைகொண்டுள்ள தெருக்கூத்து? என்பன போன்ற - பிரதேசத் தனித்தன்மை - கூறுகள் இங்கு மிக முக்கியமாகக் கவனத்தில் கொள்ளப்படுதல் வேண்டும். 'தமிழகத்தின் அனைத்துப் பகுதிகளிலும் தெருக்கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டு வந்திருக்கின்றன.' (மேற்படி, பக்-5) என்றும், காலப்போக்கில் பல பகுதிகளில் வழக்கொழித்து விட்டன என்றும் அ.அறிவுநம்பி குறிப்பிடுவர். ஒரே வகைக்கூத்தே தமிழகம் முழுமையும் ஆடப்பட்டதாக எமக்கு வரலாறு இல்லை. இன்று பல பிரதேசங்களில் சமூகவியல் மாற்றம் சம்பந்தப்பட்ட பல்வேறு காரணங்களால் தெருக்கூத்து வழக் கொழிந்திருப்பது உண்மை ஆயினும், இன்று ஒருசில பிரதேசங்களில் வழக்கில் இருக்கும் கூத்தே மேற்படிப் பிரதேசங்களில் வழக்கொழிந்திருக்கிறது என்று கருத முடியாது. பிரதேச ரீதியிலான தெருக்கூத்து ஆய்வின் மூலம் அவ்வக்கூத்தின் தோற்றம், வளர்ச்சி, பரவல் சம்பந்தப்பட்ட செய்திகள் விளக்கப் படுகிறபோது, வழக்கொழிந்த கூத்துக் களுக்கும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் கூத்துக்களுக்கும் உள்ள தொடர்புகள் எமக்குப் புலனாகும்.

மகாபாரதக் கதைகளையும் சிறு அளவில் இராமாயண, புராணக் கதைகளையும் அடிப்படையாகக் கொண்ட வடக்கத்தி, தெற்கத்தி என்ற இருவகைப் பிரிவுடைய தெருக்கூத்தை உதாரணமாக எடுத்துக் கொண்டால், தமிழகத்தின் வட மாவட்டங் களான வட ஆற்காடு அம்பேத்கார் மாவட்டம், திருவண்ணாமலை சம்புவராயர் மாவட்டம், செங்கல்பட்டு எம்.ஜி.ஆர். மாவட்டம் போன்ற இன்றைய மாவட்டங்களை இதன் வாழிடமாகக் கொள்ளலாம். இதனைப் பண்டைய முறையில் தொண்டை மண்டலப் பிரதேசமும் அதனைச் சார்ந்த பகுதிகளும் என்று சிறப்பாகக் குறிப்பிட முடியும். வடக்கத்தி, தெற்கத்தி என்ற இருவகைப் பிரிவுடைய மேற்படிக் கூத்தானது இப்பிரதேசத்தில் மட்டுமே நிலை கொண்டுள்ள ஒரு கூத்தாகும். இதன் வளர்ச்சியும், பரவலும் சிதைவும் இப் பிரதேசம் சார்ந்தே நிகழ்ந்திருக்கிறது. இது தமிழகம் முழுமையும் ஆடப்பட்ட ஒரு கூத்தல்ல. தொண்டை மண்டலம் சார்ந்த கூத்து. இதன் தன்மைகள் மேற்கண்ட பிரதேச எல்லையைக் கவனத்திற்கொண்டு அப் பிரதேசம் வாழ் மக்களின் வாழ்வியலில் சம்பந்தப்பட்ட கூறுகளோடு இணைத்து ஆராயப்படுதலே இது பற்றிய தெளிவினை மேலும் பெறுவதற்கு வாய்ப்பளிக்கும்.

தெருக்கூத்துக்கள் தமிழ் மொழியை ஊடகமாகக் கொண்டவை. தமிழகப் பிரதேசங்களில் நிகழ்த்தப்படுபவை. தமிழ்ப் பண்பாட்டுக் கலாச்சாரக் கலைக்கூறுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. ஆயினும், தமிழ் மக்கள் அனைவரும் எல்லா வகைத் தெருக்கூத்துக்களையும் பார்வை யிடுவ தில்லை. ஒரு குறிப்பிட்ட பிரதேசத் தெருக்கூத்தை அதன் வாழிடம் கடந்து, புதிய களத்துக்கு எடுத்துச்சென்று நிகழ்த்துகிறபோது அங்குள்ள மக்கள் அதனைக்கேலி செய்யவும் புறக்கணிக்கவும் செய்கின்றனர். இக்கருத்தை மு.இராமசுவாமி அவர்கள் தமது நேரடி



அனுபவத்தின் மூலம் திருச்சூரில் நடைபெற்ற கருத்தரங்கு ஒன்றில் விளக்கினார். இங்கு முக்கியமான ஒரு விடயம் கவனத்திற் கொள்ளப்படவேண்டும்.

ஒரு குறிப்பிட்ட அரங்கக்கலை வடிவத்தின் பார்வையாளர்கள் அதன் மீதான தொடர்ச்சியான பார்வைப் பயிற்சியின் அடிப்படையில் உருவாகின்றனர். குறிப்பிட்ட பிரதேசத்தில் நிலைகொண்டுள்ள தெருக் கூத்தானது அப்பிரதேச மக்களின் நம்பிக்கைகள், பழக்க வழக்கங்கள், சடங்குகள் என்பனவற்றையும் சார்ந்து வளர்ச்சியுற, அதன் பார்வையாளரும் தொடர்ச்சியான பார்வைப் பயிற்சியின் அடிப்படையில் அவ்வப் பிரதேசங்களில் உருவாகியுள்ளனர். ஒவ்வொரு பிரதேசத் தெருக்கூத்திற்கும் அவ்வப்பிரதேச மக்களுக்கும் இடையில் சடங்குகள், நம்பிக்கைகள், பழக்கவழக்கங்கள் போன்ற வற்றில் உள்ள 'உள்ளார்ந்த இணைவு' அம்மக்களுக்குள் அப்பிரதேசக் கூத்திற்கான மரபுவழிப் பார்வையாளரை உருவாக் கியிருக்கிறது. இதனால் வேறு பிரதேசம் சார்ந்த - வேறு நம்பிக்கைகள் சடங்குகளுக்கு உட்பட்ட - புதிய பார்வையாளர் மத்தியில் அது கேலிக்குரியதாகவும் புறக்கணிக்கப் படுவதாகவும் அமைந்து விடுகிறது.

எனவே, தெருக்கூத்துக்களைத் தமிழகம் - தமிழ் மொழி சார்ந்தது- தமிழக மக்கள் சார்ந்தது- என்ற கண்ணோட்டத்தில் பொதுவாக நோக்காது, தமிழகத்தின் குறிப்பிட்ட பிரதேசம் சார்ந்தது - குறிப்பிட்ட பிரதேசப் பார்வையாளர் சார்ந்தது - குறிப்பிட்ட பிரதேச மக்களின் நம்பிக்கைகள், சடங்குகள், பழக்க வழக்கங்கள் போன்ற இன்னோரன்ன விடயங்களைச் சார்ந்தது -என்றே நோக்குதல் வேண்டும். இதுவே இதன் மீதான தெளிவான பார்வைக்கு வழி வகுக்கும்.



புதுடெல்லி தேசிய நாடகப் பள்ளியைச் சேர்ந்த

கே.எஸ். ராஜேந்திரனுடன் ஒரு பேட்டி

1. நாடகம் என்றால் என்ன?

ராமசாமி, கந்தசாமியாக நடிப்பதை முத்துசாமி பார்த்துக் கொண்டிருப்பதுதான் நாடகம். நாடகத்தை, அதன் மற்ற அலங்காரங்களையெல்லாம் களைந்துவிட்டு சாராம்சமான விஷயம் எது என்று பார்த்தால் இதுதான் நாடகம். இவ்வளவு எளிமையான விஷயத்தைத்தான் எக்கச்சக்கமாகக் குழப்பிக்கொண்டு பார்வையாளர்களைப் பயமுறுத்தி வருகிறோம். தமிழ்நாட்டில் நவீன நாடகக்காரர்களால் நாடகம் தவறாகப் புரிந்து கொண்டிருக்கிற அளவுக்கு நானறிந்த வரை உலகின் எந்தப் பகுதியிலும் தவறாகப் புரிந்துகொள்ளப்படவில்லை என்பதுதான் என் தாழ்மையான அபிப்பிராயம். சங்கரதாச சுவாமிகள், எஸ்.ஜி.கிட்டப்பா, டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள், அண்ணா, கலைஞர், என்.எஸ். கிருஷ்ணன், எம்.ஆர்.ராதா, கே.ஆர்.ராமசாமி, பாலாமணி அம்மையார், பம்மல் சம்பந்த முதலியார், எம்.கே.ராதா, எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம் போன்ற நம் முன்னோர்கள் செய்த நாடகங்களை பீட்டர்ப்ரூக், பிரெக்ட் அயனெஸ்கோ, ஜெனெ, ஆர்தோ, குரோடாவ்ஸ்கி, பாதல் சர்க்கார் ஆகியவர்களைக் கற்கிற மாதிரி கற்றுத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும். முன்னவர்களைப் பயிலாமல் பின்னவர்கள் பெயர்களை உதிர்த்துக் கொண்டிருப்பது அப்பட்டமான பித்தலாட்டம். பாசாங்கு தலை விரித்தாடும் தமிழ்ச் சூழலில் மீண்டும் அடிப்படைகளுக்குப் போய் எளிய தொடக்கங்கள் செய்வதுதான் உருப்படியான காரியமாகும் என்று எனக்குப் படுகிறது. இதன் மூலமே நவீன நாடகத்துக்கான பார்வையாளர்களை நாம் வென்றெடுக்க முடியும்.

2. நாடகத்தில் எதிர்கொள்ள வேண்டியவை என்னென்ன?

தோல்வி, புறக்கணிப்பு, கல், அடி, உதை என்று நிறையவே எதிர்கொள்ள வேண்டியிருக்கும். நடிகரும் பாடகருமான எஸ்.எஸ். விஸ்வநாததாஸ் நாவிதர் குலத்தில் வந்தவர். அவருடன் உயர்சாதிப் பெண்கள் நடிக்க மறுத்தனர். தேசியப் போராட்டத்தில் பங்கு பெற்றுத் தேசிய நாடகங்களை மேடையேற்றிய அவர் மேடையிலேயே உயிர் துறந்தபோது அந்தணரான சத்தியமூர்த்தி அவர் உடலைச் சுமந்தார். கலைஞர் மு. கருணாநிதி எமர்ஜென்சியின் போது முஜிபுர் ரகுமானின் அரசியல் வாழ்க்கையைத் தழுவி எழுதிய நாடகத்தின் கையெழுத்துப் பிரதி அவரது வீட்டிலிருந்து பறிமுதல் செய்யப்பட்டுச் சென்னை நகரக் காவல்துறையின் ஆவணங்களில் சேர்க்கப்பட்டது. (என் ஆராய்ச்சி நூலில் இதை மேற்கோள் காட்டி விரிவாகப் பேசியுள்ளேன். விரைவில் புத்தகமாக வெளிவரவுள்ளது.) தேசிய நாடகங்களை மேடையேற்றியதற்காக அடித்துச் சிறையிலிடப்பட்டு விடுதலையானதும் வீட்டுக்குப் போய் மனைவியைப் பார்க்காமல் நேரே நாடக மேடைக்குப் போனவர்கள் நம் நாடக முன்னோர்கள். அவர்கள் செய்தது நாடகமா என்று பின்னோக்கி அழகியல் ஆய்வுகள் செய்யலாம். அவர்களிடமிருந்த நேர்மையும், நம்பிக்கையும், துணிவும் தாங்கள் நாடகம் என்று நம்பியதைச் செய்வதில் கண்ட ஆனந்தமும் நம்மைப் பிரமிக்க வைக்கின்றன. எந்த வேலைக்கும் லாயக்கில்லாதவனை நாடகக் கம்பெனிக்கு அனுப்பு என்று சொன்ன தமிழ்நாட்டில் இன்று மூன்று பல்கலைக் கழகங்களில் டாக்டர்கள் நாடகம் சொல்லித் தருகிறார்கள். மாறியிருக்கும் இந்தச் சூழலில் நாடகத்தின் சமூக வரலாறு நமக்கு நிறையப் பாடங்கள் கற்றுத்தர முடியும்.

இந்தக் கேள்விக்கு நாடகத் தயாரிப்பில் எதிர்கொள்ள வேண்டியவை என்று அர்த்தப் படுத்திக் கொண்டு பதில் சொல்வதானாலும் சொல்லலாம். அத்தகைய பதிலை



என்னைவிடச் சிறப்பாக எடுத்துச் சொல்ல நிறைய நாடக நூல்கள் சென்னையின் நூலகங்களில் உள்ளன.

3. இந்திய நாடக அரங்கில் தமிழ் நாடக அரங்கின் நிலையையும் அதன் பொருளையும் கூறுங்கள்.

1987லிருந்து டெல்லியில் பிழைப்பதால் தமிழ் நாடக அரங்கில் தமிழ் நாட்டில் நடந்திருப்பவை பற்றி எனக்குத் தகவல்களாகவே தெரியும். சங்கீத நாடக அகாடெமியின் மானியம் பெற்றுத் தயாரிக்கப்பட்ட தமிழ் நாடகங்களைத் தவிர மற்றவற்றைப் பார்க்கும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிடைக்கவில்லை.

நான் சார்ந்திருக்கும் நாடகக் குழுவான கூத்துப் பட்டறை ரெபரீட்டரியில் இங்கிலாந்து நாடகம் ஒன்றை மட்டும்தான் (சங்கீத நாடக அகாடெமி விழாவில் போனஸ் நாடகமாக) நான் பார்த்தேன். அதீத பரிசோதனை முயற்சி. என் நண்பரும் சிறந்த நடிகருமான அன்மோல் வெலானி இதை மீண்டும் திருத்தித் தயாரித்ததை நான் பார்க்க முடியவில்லை.

இந்தியாவின் பிற பகுதிகளில் பிரசித்திபெற்ற நாடகங்கள் எல்லாம் சமகால இந்திய வாழ்க்கையின் மீதான விமர்சனங் களாக வெளிப்பட்டுள்ள யதார்த்த நாடகங்கள் தான். எப்படி தமிழப் பிரபல நாடகங்கள் இந்தியாவின் மெய்ன்ஸ்ட்ரீம் நாடகங்களி லிருந்து துண்டிக்கப் பட்டிருந்ததோ, அதே மாதிரிதான் நவீன நாடகத்தின் போக்குகளும் துண்டிக்கப்பட்டுச் சுருதிபேதத்தில் சிக்கிக் கொண்டிருக்கிறது.

நவீன நாடகம் தவிர்த்து வர்த்தக ரீதியில் இயங்கும் சபா நாடகங்களில், சினிமாக்களில் சிக்கல் என்னவென்றால் என்.எஸ். கிருஷ்ணனை ரசித்த தமிழ்ப் பாரம்பரியம் எஸ்.வி. சேகரையும் ரசிப்பதுதான். அண்ணாவின் வேலைக்காரி, ஓர் இரவு, கலைஞரின் பராசக்தி, தூக்குமேடை அன்றைய சூழலில் மிகத் தேவையாக இருந்தவை. அரசியல் சமூக இலக்கியங்கள் பாமர மக்களைக் கருத்தில் கொண்டு செய்த நாடகங்கள் இவை. அவற்றின் படிமுறை வளர்ச்சியாகக் கூட இன்றைய பிரபல நாடகங்கள் இல்லாமல் இருப்பது வணிக சக்திகளின் ஆதிக்கத்தைக் காட்டுகிறது. கொஞ்சம் பக்கத்தில் வருபவர் சோ. அவரும் எம்.ஆர். ராதாவும் ஒரே மாதிரியான நாடகங்களைத் தான் தயாரித்தார்கள். வித்தியாசம் என்னவென்றால் எம்.ஆர்.ராதா காங்கிரஸ்காரரை/பிராமணரைக் கேலி செய்தார். சோ. ராமசாமி தி.மு.க. தலைவர்களை/பிராமணரல்லாதாரைக் கேலி செய்தார். அவர் வளரவில்லை. சோவின் பார்வையாளர்கள் குமாஸ்தாக்கள். சபா நாடகங்களை மாதச் சந்தா கட்டி 'கன்ஸ்யூமர் குட்ஸ்' மாதிரி நுகர்பவர்கள். ராதாவின் பார்வையாளர்கள் பிள்ளையாரை உடைத்து, சுயமரியாதைத் திருமணம் செய்துகொண்டு பாக்கித் தமிழர்களால் புறக்கணிக்கப்பட்டும் துணிவாக வாழ்ந்தவர்கள். அவர்கள் எல்லாரும் இன்று செத்துப்போய் அவர்களின் பிள்ளைகள் ராகவேந்திரரையும் மேல் மருவத்தூரையும், ரஜினிகாந்துக்காகவும், சினிமா மோஸ்தரிலும் பூஜித்துக்கொண்டு, தமிழ் நடிகைகளைப் பார்த்து சுஜாதா சொன்ன மாதிரி 'ஜொள்ளு' கொட்டுகிறார்கள். அந்தோ பரிதாபம்.

இன்று படித்த பாமரர்கள் நிறைந்த தமிழகத்துக்கு புத்தி புகட்ட மீண்டும் ஒரு அரசியல் சமூக இயக்கம் தோன்ற வேண்டும். அதைத் தமிழக மார்க்சியர்கள் செய்ய முடியும். அவர்களால் அரசியல் இயக்க நாடகம் புனருத்தாரணம் செய்யப்பட வேண்டும். என்



போன்ற பரிசோதனை நாடகக்காரர்கள் அதைச் செய்ய முடியாது. என்னுடைய வகைப் பரிசோதனை நாடகங்களைத் தூக்கியெறிந்து விட்டு இயக்கத்துக்கான நாடகங்களை என்னால் அல்லது என் போன்றவர்களால் செய்ய முடியாது. அதனால் இயக்கம் சார்ந்த பிரச்சார நாடகங்களுக்கு அதற்குரிய மரியாதையை வழங்கியாக வேண்டும். இதைச் செய்யத் தலைப்பட்டார் கோமல். கோமல் சாமிநாதனின் அரசியல் நாடகங்கள் அவரைத் தனிமைப்படுத்திக் கட்சியின் ஆதரவில் நாடகம் நடத்த வேண்டியிருந்தது. சபா சர்க்யூட் அவரைச் சந்தேகப்பட்டது. போலீஸ் தொந்தரவு கொடுத்தது.

தமிழில் புதிய எழுத்தை இலக்கியத்தைத் தொடங்கி வைத்த 'எழுத்து' 'மணிக்கொடி' பின்னாளில் 'கசடதபற' எல்லாருமே தி.க.வுக்கு மாறாகக் கலாபூர்வமான நாடகங்களை எழுதியிருக்கக் கூடியவர்கள். ஆனால் அவர்கள் தி.க.வுக்கும் தி.மு.க.வுக்கும் சமூக நீதிப் போராட்டத்துக் கான நாடகம் மற்றும் சினிமாவைத் தயாரிக்க விட்டுவிட்டு சௌந்தரிய உபாசகர்களாக இருந்து விட்டார்கள். ஒரே விதிவிலக்கு ஆண்டி ராமசுப்பிரமணியம். அவரையும் கண்டு கொண்டது ரொம்பப் பின்னால்தான். தி.மு./தி.மு.க. க்ரார்கள் தமக்குத் தெரிந்த பாஷையில் தம் பாணியில் எழுதி நடித்தார்கள். ஒரு சமூகப் பரிமாணம் பெறத் தவறிய நம் சீரிய கலை இலக்கிய முயற்சியில் வெற்றிடத்தை தம்மால் முடிந்த வகையில் நிரப்பியவர்கள் என்ற மரியாதைக்குரியவர்கள் திராவிட இயக்கத்தவர். ஆனால் அதே சமயத்தில் கன்னடத்திலும், மலையாளத்திலும், மராத்தியிலும் தோன்றிய புதிய எழுத்து/இலக்கிய இயக்கம் (தலித் கலை இலக்கியம் உட்பட) பிராமணி/மேல்சாதி இந்துக் கலாச்சாரத்தின் காலங்கடந்த சீரழிவுக் குணங்களைச் சாடி இலக்கியம் படைத்தது. நாடகம் செய்தது. அந்த இயக்கங்களைச் சேர்ந்தவர்கள்தான் யு.ஆர். ஆனந்தமூர்த்தியும் (சம்ஸ்காரா), கிரீஷ் கர்னாடும் (தலைதண்டம்). மராத்தி எழுத்தாளர்களான விஜய் டெண்டுல்கர், ஜி.பி.தேஷ்பாண்டே மற்றும் மலையாள எழுத்தாளர்களும் - இவர்கள் எல்லாரும் பிராமணர்களாக இருந்தும் பிராமணீயத்தை/மேல் சாதி இந்துவத்தை எதிர்த்துக் குரல் கொடுத்தவர்கள். தமிழின் புதிய எழுத்து/இலக்கியவாதிகள் இந்தச் சமூகக் கடமையைச் செய்யத் தவறியதால் திராவிட இயக்கத்தார் செய்தார்கள். தமிழ் பின்தங்கி விட்டது என்று இன்று 'லபோ லபோ' என்று அடித்துக்கொண்டு தமிழனுக்குத் தன் கலாச்சாரப் பாரம்பரியத்தின் மீது அக்கறை இல்லை என்று ஆங்கிலத்தில் எழுதிக்கொண்டு தம் பிள்ளைகள் தவறிக்கூட தமிழ் படித்துவிடாமல் பார்த்துக் கொள்பவர்கள், பி.ஜே.பி. காரர்கள் வெளியிடும் வேதபாராயண காசட்டுகளைத் தம் பிள்ளைகளுக்கு வழங்குபவர்கள். திராவிட இயக்கங்களையோ, மார்க்சிய இயக்கங்களையோ, அவர்கள் தவறு செய்தாலும், விமர்சிக்கும் யோக்யதை அற்றவர்கள்.

4. இந்திய நாடக அரங்கின் போக்குகள் குறித்துச் சொல்லுங்கள்.

கிழக்கில் கன்னையாலாலும், லோகேந்திர ஆரம்பமும், உத்பல் தத்துவும் (அண்மையில் காலமானார்), பாதல் சர்க்காரும் பிரபீர் குஹாவும், வடக்கில் என்.கே.ஷர்மாவும், பேரி ஜானும், அனாமிரா ஹக்சரும், மேற்கில் சதிஷ் ஆளேகரும், எம்.எஸ். சத்யுவும், மகேஷ் எல்குந்ச்வாரும், விஜயாமேத்தாவும், ஜி.பி. தேஷ்பாண்டேயும், தெற்கில் பிரசன்னாவும், பி.வி. காரந்த்தும் இந்தியாவுக்கான இந்திய நாடகங்களை எழுதுபவர்கள்/தயாரிப்பவர்கள்.



இவர்கள் படைப்புகள் தாம் சமகால இந்திய வாழ்க்கையை ஆழமான விசாரணைக்கு உட்படுத்தும் சக்தி வாய்ந்த நாடகத் தயாரிப்புகள். பிரசன்னாவின் மிகவும் சர்ச்சைக்குள்ளான காந்தியைப் பற்றிய சமீபத்திய நாடகம் தயாரிப்பு முறையிலும், உள்ளடக்கத்திலும் காந்தியை 1993க்கு இழுத்து வந்து நம்மைத் தொந்தரவு செய்யும் நாடகமாக இருந்தது.

காந்திக் கிழவர் உப்பை எடுத்த செய்கை லட்சோப லட்சம் இந்தியர்களை ஆங்கிலேயர்களுக்கு எதிராகத் திரட்டியது. அப்படியொரு அரசியல் தலைமை இந்தியச் சரித்திரத்தில் சாஸ்திரிக்குப் பிறகு இருக்கவில்லை. நமது நாடகம் அத்தகைய சக்தி வாய்ந்த செய்கையைத் தரவல்லதாக இருக்க வேண்டும்.

5. இந்திய நாடக அரங்கு என்று ஒன்று உண்டா? பிராந்திய அரங்கு உருவாக முடியுமா?

பிராந்திய அரங்குகள்தான் எப்போதும் இருந்து வந்துகொண்டிருக்கின்றன. இந்திய நாடக அரங்குதான் உருவாக வேண்டும். இந்திய அரசு அதை மிகுந்த பொருட்செலவில் உருவாக்கி வருகிறது. வெகுஜனத் தொடர்பு சாதனங்களால் உலகம் சுருங்கி வரும் நேரத்தில் எல்லாம் பொது மயமாகி விடாமல் தனித் தன்மையையும், அடையாளத்தையும் இருத்திக்கொண்டு, இந்தியாவின் உலகின் பிற பகுதிகளில் நடப்பவற்றைக் கிரஹித்துத் தன் வயப்படுத்தும் வட்டார நாடகங்கள்தான் இன்று செழிப்படைத்து வருகின்றன.

6. இந்த நாடக உலகுக்கு சங்கீத நாடக அகாடெமியின் பங்கு என்ன?

இந்தக் கேள்விக்கு நான் பதில் சொல்லலாமா என்று தெரியவில்லை. நான் சங்கீத நாடக அகாதெமியின் நாடகத் துறையில் தற்போது வேலை செய்யவில்லை. புது டெல்லியிலேயே நாடகப்பள்ளியில் பணியாற்றுகிறேன். சங்கீத நாடக அகாடெமி பணத்தை நாடகக்காரர்களுக்குக் கொடுத்து விட்டு அப்படிச் செய், இப்படிச் செய் என்று சொல்லாமல் இருக்கலாம். அகாதெமியின் செயற்குழுவில் இருக்கும் தேர்ந்த நாடகக் கலைஞர்கள் மிகுந்த அக்கறை எடுத்துக் கொண்டு 'பிலிம் பெஸ்டிவல்' மாதிரி நாடகத்துக்கும் நடத்தி ஆண்டுதோறும் தேசிய விருதுகள் வழங்க ஏற்பாடு செய்ய வேண்டும். கோடிக் கணக்கில் சினிமாவுக்கு அரசு செலவு செய்யும்போது நாடகத்துக்கு ஓரவஞ்சனை செய்யலாகாது. சினிமா, தயாரித்து விட்டால் உலகெங்கும் எடுத்துச் சென்று எத்தனை தடவை வேண்டுமானாலும் காட்டலாம். நாடகம் அப்படியல்ல. அதனால் நாடகத்துக்கு அரசு மானியம் கூடுதலாகக் கிடைக்கப் போராட வேண்டும். அதே சமயத்தில் எப்படி சினிமா அரசு மானியத்தையே நம்பி யிருக்கவில்லையோ அப்படியே நாடகமும் சுயமாக இயங்க முயற்சி செய்ய வேண்டும். தேசியப் போராட்டத்தில் ஈடுபட்ட நாடகக் கலைஞகளுக்கும், திராவிட இயக்க நாடகக் கலைஞர்களுக்கும் யார் பணம் கொடுத் தார்கள்? கலைஞரின் ஒரு நாள் நாடக வசூலைக் கொண்டு அண்ணா சாலையில் இன்று தி.மு.க. செயலகம் இருக்கும் நிலத்தை வாங்கினார்கள். பரிசோதனை நாடகம் செய்கிற நாம் எல்லாரும், இதைச் சொல்கிற என்னையும் சேர்த்து, சௌகர்யமாகச் சம்பளம் வாங்கிக் கொண்டு ஒழிந்த நேரத்தில் 'யாருக்கும் புரியாத' நாடகங்களைப் போட்டுக் கொண்டு சிறு பத்திரிகையின் பக்கங்களை வீணடித்துக் கொண்டிருக்கிறோம். இந்த அர்த்தத்தில் தான் நமது நாடக முன்னோர்கள் நம்மைவிட எவ்வளவோ மேலானவர்கள், நாடகத்துக்கு நாம் எதைத் தியாகம் செய்து விட்டோம் என்று கேட்கிறார் ருஸ்தம் பரூச்சா. பதில் தெரிந்தவர்கள் சொல்லட்டும். ஒரு பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் ஒருவர் தம்



நூலில் தேசிய நாடகப் பள்ளியில் படித்த தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்த ராஜேந்திரன் டெல்லிக்குப் போய்விட்டார் என்று வருத்தப்பட்டு எழுதியிருப்பதாக வெங்கட் சாமிநாதன் என்னிடம் தெரிவித்தார். எனக்கு நியூயார்க்கில் ஒரு வேலை கிடைத்திருந்தால் அங்குப் போயிருப்பேன். அங்குப் போகிற அளவுக்கு எனக்கு யோக்யதாம்சங்கள் இல்லை என்பதால் டெல்லியோடு நிறுத்தப்பட்டு விட்டேன். இப்படிப் பொறுப்பற்று எழுதுகிற தமிழ் நூல்களையும், பத்திரிகைகளையும், நவீனத் தமிழ் நாடகத்தின் சரித்திரம்கூடத் தெரியாத நாடகப் பேராசிரியர்கள், டாக்டர்கள் குறிப்பாகச் சிறு பத்திரிகைகளையும் நான் படிப்பதில்லை. அவை நம் மனநலத்துக்குக் குந்தகம் விளைவித்துவிடும். *1988ல்* முதன்முறையாகப் பிரெக்டைத் தமிழுக்கு அறிமுகப்படுத்தியபோது இந்தியன் எக்ஸ்பிரஸுக்குக் கொடுத்த பேட்டியில் செமினாருக்கும், கூட்டங்களுக்கும் வருகிற தமிழ்ப் புத்திஜீவிகள் நடிக்க வருவதில்லை என்று குற்றம் சாட்டினேன். ஒரு பெரிய தமிழ் இண்டலெக்சுவலுக்கு இதனால் என் நாடகமே பிடிக்காமல் போயிற்று. இதுதான் தமிழ் இண்டலெக்சுவல் கிளைமேட்.

7. இந்தியாவின் சிறந்த நாடகாசிரியர்கள் இயக்குநர்கள் குறித்துக் கூறவும்.

இது கொஞ்சம் சிக்கலான கேள்வி. நான் தயாரித்த 'வெளி' நாடக இதழ் அட்டையில் பாரத நாட்டின் தலைசிறந்த நாடகக் கலைஞர் அல்காசியின் படத்தைப் போட்டிருந்தேன். அவரைப் பற்றி அப்படித் தலைசிறந்த நாடகக்கலைஞர் என்று எழுதியது தவறு என்று என்னுடன் சண்டைக்கு வந்துவிட்டார் ஒரு தமிழ்ப் பெண்மணி. அல்காசியின் புகழ்பெற்ற மாணவர்கள் சிலர் அவரை விமர்சிப்பதை இந்தப் பெண்மணி படித்துவிட்டு இப்படிச் சொல்லியிருக்கிறார் என்று நினைக்கிறேன். "Makers of Modern Indian Theatre' என்ற வரிசையில் பத்து சிறந்த நாடகக் கலைஞர்களைக் குறித்து நூலும், சினிமாப்படமும் எடுக்கும் ஒரு திட்டத்தை நானும் சினிமாக் கலைஞர் பார்த்தோ சட்டர்ஜியும் என்.எஃப்.டி.சிக்காகத் தயாரித்து வருகிறோம். அந்தத் தொடரில் வருபவர்களே இந்தியாவின் சிறந்த மூத்த நாடக இயக்குநர்கள்/ஆசிரியர்களாவர்: 1) சம்புமித்ரா, 2) அல்காசி 3) உத்பல்தத்★ 4) ஹபீப் தன்வீர், 5) பாதல் சர்க்கார், 6) பி.எல்.தேஷ்பாண்டே, 7) மோகன் ரமேஷ்★, 8) பி.வி.காரந்த், 9) விஜயாமேத்தா, 10) விஜய் டெண்டுல்கர் - இவர்களன்றி சதீஷ் ஆளேகர், மகேஷ் எல்குஞ்ச்வார், ஜீ.பி.தேஷ் பாண்டே, பிரசன்னா, பன்சிகௌல், பாலுபாரதி, கன்னையாலால், லோகேந்திர ஆரம்பம் ஆகியோர் சாதனை புரிந்து வருபவர்கள். சமர்த்தர்கள் வரிசை ரொம்ப நீளமானது. (★ காலமாகிவிட்டனர்)

8. சமூகத்தையும் அரசியலையும் நாடகத்தோடு எந்த வகையில் தொடர்புப் படுத்தலாம்?

தமிழ்நாட்டில் வீதி நாடக இயக்கம் இந்த வேலையைத் தொடங்கியது. சிறந்த தமிழ் எழுத்தாளர்கள் பூமணி, பேராசிரியர் அக்கினி புத்திரன், திரைப்படக் கலைஞர் 'இன்று' சாமிநாதன், பாரவி இன்னும் சில நண்பர்களுடன் அடியேனும் சேர்ந்து இதைத் தொடங்கினோம். மார்க்சிய அரசியல் பிளவுச் சண்டையாலும், நான் டெல்லிக்கு நாடகம் பயில இடம் பெயர்ந்து விட்டதாலும் இந்த இயக்கம் முடங்கிவிட்டது. போலீஸ் தொந்தரவும் ஒரு காரணம். இந்தக் கேள்விக்கான அழகிய பதில்தான் உத்பல் தத். சமூக/அரசியல் நாடகம் தமிழுக்குப் புதியதல்ல. தமிழ்நாட்டின் தேசிய, திராவிட நாடகங்களை உத்பல் தத்துடன் ஒப்பிட்டு நான் எழுதியிருக்கும் கட்டுரையில் இது குறித்து விரிவாகப் பேசியுள்ளேன். கோமலின் மார்க்சிய நாடகங்கள் இதில் அடங்கும். அண்மையில் கலைஞர் மு. கருணாநிதி



அரசியலுக்கு முழுக்குப் போட்டுவிட்டு முழுநேரக் கலை இலக்கிய சமூகப் பணிகளில் இறங்கப் போவதாகச் சொன்னார். அவர் மாறிவிடாமல் அப்படிச் செய்திருந்தால் தமிழ்நாட்டின் அரசியல் நாடகத்துக்குப் பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள் பார்வை யாளர்களாகக் கிடைத்திருப்பார்கள். அவர் ஏனோ தமிழ்நாட்டு அரசியலுக்கே திரும்பி விட்டார். அவரைத் தவிர திராவிட இயக்கங்களின் மூலவர்கள் யாருமே இல்லாத இந்தச் சூழ்நிலையில் தமிழ்நாட்டு அரசியல் தடம் மாறிவிட்டது. மீண்டும் ஒரு இயக்கம் தேர்தல் அரசியலைத் தவிர்த்துச் சமூக அரசியல் சித்தாந்தங்களை வலியுறுத்தும் இயக்கமாகத் தோன்ற வேண்டும். உலகெங்கும் மார்க்ஸியம் தோற்றுவிட்ட தென்ற பிரமைக்கு/மாயைக்கு நாமும் இரையாகிவிடாமல், நம் சூழலுக்கேற்ற மார்க்ஸிய அரசியலைக் கைக்கொள்ள வேண்டும்.

9. நாடகப் பள்ளிகள் நாடக வளர்ச்சிக்கு எந்த வகையில் உதவுகின்றன?

எல்லா வகையிலும். சில வருடங்கள் முன்பு தோற்றுவிக்கப்பட்ட பாண்டிச்சேரி பல்கலைக் கழகத்தில் இந்திரா பார்த்த சாரதியிடம் பயின்ற மாணவர்கள் தமிழ் நாடகத்துக்குச் செய்திருக்கிற அளவு, தேசிய நாடகப் பள்ளியில் பயின்ற மாணவர்கள் செய்யவில்லை என்பதை நாம் ஒப்புக் கொண்டாக வேண்டும். துரதிர்ஷ்டவசமாக இ.பா. விலகிக் கொண்டார். அங்கு நிலவிய கல்விச் சூழல் அப்படி. அவர் விலக வேண்டியதாயிற்று.

10. சமீபத்தில் மறைந்த வங்க நாடகக் கலைஞர் உத்பல் தத் பற்றி?

அவர் ஒரு அப்பாரமான கலைஞர். அவரை எனக்கு ஏன் பிடித்திருக்கிறதென்று சொல்வது கொஞ்சம் கடினம். அவருடைய ஹ்யூமர், அரசியல் கரணங்கள், ஆங்கிலம், கலைஞானம், நடிப்பாற்றல் குறிப்பாக கோமாளித்தனம், துணிச்சல், ஸ்வாரஸ்யமான மனிதர் அவர். என்றும் சர்ச்சைக் குரியவராகவும், பிரச்சனைக்குரியவராகவுமே இருந்தார் அவர். அவரை நேரில் சந்தித்த ஓரிரு வாய்ப்புகளில் என்னை மிகவும் ஆகர்ஷித்த கலைஞர் அவர்.

11. தமிழ் நாட்டுச் சூழலுக்கு ஏற்ற பிறமொழி நாடகங்கள்....

1. மகேஷ் எல்குர்சுவார்-வாடா சிராபண்டி
2. சதீஷ் ஆளேசர் -மஹாநிர்வாணம் (தமிழில்: கே.வி.ராமசாமி)
3. ஜி.பி.தேஷ்பாண்டே-உத்வத்ச தர்மசாலா
4. மோகன் ராகேஷ்-'அரையும் குறையும்' (தமிழில்:சரஸ்வதி ராம்நாத்-ஆவணியில் ஓர்நாள்)
5. கிரீஷ் கர்னாட்-தலை தண்டம் (தமிழில்:பாவண்ணன்)
6. பெர்டோல்ட் பிரெக்ட் - The Resistible Rise of Arturo Ui
7. Peter Weiss- Marat/Sade
8. Peter Shaffer-Equus
9. Shakespeare's-Macbeth (தெருக்கூத்தாக)
10. Ibsen's -Dell's House(பாலபாடமாக)

என்னிடம் ஒரு நாடக ரெபரீட்டரி கம்பெனி இருந்தால் இந்த நாடகங்களைத்தான் தமிழில் தயாரிப்பேன். அதற்கு ஒரு இலட்சம் ரூபாய் யாராவது கடனாகக் கொடுத்தால், 5 வருடங்களில், வட்டியுடன் திருப்பித் தந்து விடுவேன்.

பேட்டி கண்டவர்: **சி. அண்ணாமலை**

THE CONCEPT OF MUTTAMIL

Dr. R. KUMARAVELU

The classification of Tamil into three divisions viz. Iyal, Icai and Natakam is unique. No other language can boast of this kind of threefold division. The way in which poets and scholars of Tamilnadu have from ancient days persistently used the term 'Muttamil', shows how much they believed in the usefulness of this classification.

The lesson behind the classification

One wonders how the ancient Tamils alone took to this threefold division. It may be attributed to three different reasons. The first and foremost is the religious background: Tamils in those days used to the concept of Trinity of gods - Siva, Vishnu and Brahma. The Siva canon speaks of threefold concept of *irai, uyir* and *talai*. It was quite natural that Tamils who were more religious than anybody else should have classified their language too with three divisions. The second reason is the traditional liking to number Three. Right from Tolkappiyam which is in three parts, we can see many scholars and saints sticking to Number three (cf. Valluvar, Ilanko, *muvar tevaram*, etc.) So, when they thought of the language, the threefold division should have come handy at that time. Thirdly, some unknown scholar should have classified the language into three on some sound reason. Most probably taking into account the first and foremost gesture *(mey)*, the automatic utterance. Third reason seems to be more acceptable than the previous two. There is much scope to think on this aspect.

Scholar on Muttamil

While discussing the concept of Muttamil many scholars have given various explanations for it. Elaborating on the term 'muttamilk kappiyam' attributed to Cilappatikaram, Dr. T.P.M. says,

> "The three great arts viz., **music**, the great artistic expression of emotion through the medium of sound, **dance**, the artistic expression of the harmonious movement of the body, an artistic expression of action, **poetry**, the artistic expression of the inner vision, all these three as the finest expression of the human mind and personality are conceived by the Tamilians as constituting the threefold Tamil." (TPM, HTL, p.40)

According to TPM, it seems that the three divisions of Tamil are the result of emotion, action and inner vision of the human mind and personality. And a harmony among the three was/is a must for any good piece of art. TPM elucidates this as:

> 'The third chapter, **arankerru katai**, in singing the dance of Matavi, gives us a picture of the **stage** and points out that the **music**, vocal and instrumental, and **poetry** were in harmony with Matavi's dance" (ibid.40)

Tiruchitrambalam M. Arunachalam also deals with the threefold aspect of Tamil in his book. He says:

> "*Iyal* stands for the subject matter of all literary composition; *Isai* stands for music and musical composition; and *Natakam* for dance and drama and dramatic composition ... the concept of *Mut-tamil* is real." (MA, IHTL, p.21)

It is not only real for him, but/also an ancient one. He states:



"The concept of mut-Tamil can thus be seen a very ancient one; in later days even when the divisions *isai* and *natakam* had been lost or fallen into disuse, we find poets referring to mut-Tamil purely as a matter of tradition. Kambar mentions mut-Tamil turai and Avvai speaks of sangha-Tamil munru." (ibid.p.23)

One more example can be cited here for the importance and also usage of the muttamil concept. Maraimalaiatikal dealing with the history of Drama in his 'Sakuntala Araycci' says,

"itanalanre tonrutottu iyalum icaiyum natakamum tamilukke uriyavatal terittuc canrore ilan tamilai 'muttamil' enru valankukinrar ivvare ariyattai 'tiritam' ennum ataikotuttu valankal vatanulkalul yantum kanappatamaiyin, avvalakkut tamilukke cirantatatal teliyappatum enpatu." (Marai. SNA, p.19)

It is clear from these that the scholars were of the opinion that the threefold division is unique to Tamil, admired by poets and saints all through the ages.

The date of the concept

When was the concept of muttamil first conceived? The date cannot be easily arrived at. It is said that the earliest known work Akattiyam of the first Tamil Cankam had in it the rules for all the three divisions of Tamil. Since it happens to be a grammatical work, the threefold division should have been conceived even before Akattiyar. Dr.U.V.Saminathaier says:

"iyal icai natakamennum mut tamililakkanattaiyum terivippatakiya oru periya ilakkana nul; ten maturaikkan irunta talaiccankap pulavarkalul oruvarakiya akattiya munivaral arulic cayyap pattatu" (UVS, Cila.595)

This statement of UVS is clear about the type and date of Akattiyar's work. Akattiyam is a grammatical treatise on Muttamil dating to first Cankam period.

The first occurrence

The word 'Muttamil' first occurs in Paripatal Tirattu:

"teriman tamilmummait tennam poruppan'
(PT, verse 4)

Muttamil occurs here inversely as 'tamil mummai' the meaning being the same. (The change has been done for the 'monai' of the 'cir').

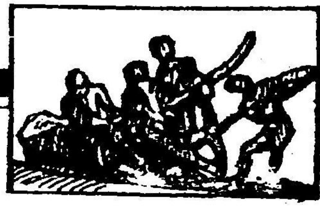
Tirumular in one of his verses sings of the muttamil concept:

"muttiyai monattai muttamil ocaiyai" (TM. 21-15)

The God is everywhere; He is omnipresent; He is Mutti; His form is both Silent and Sound; As a silent one He is called 'Monam'; as a Form of Sound He is likened to the Muttamil Sound by Tirumular is of the Fifth century, and hence the term 'Muttamil' which occurs in this form first in Tirumantiram, should have been in vogue many centuries before that.

Muttamilk Kappiyam

Cilappatikaram is named 'Muttamilk Kappiyam' by many scholars. Atiyarkkunallar's cirappup payiram mentions this as 'tamil munru' and also "palutarra muttamilin patar kurain relutat tunivate yan". Cilampu is the first and



the only epic which is often called as Muttamilk Kappiyam. The main reason for it is that Cilampu is the only epic which contains all the three divisions of Tamil. Iyal in its numerous verses, Icai in Kanal vari etc. and kuttu in vettuva vari, aycciyar kuravai, urcul vari, Kunrak kuravai etc.

The Knowledge of Muttamil

It is considered in those days that a poet should be proficient in all the three divisions of Tamil. That is why we come across many poets with the surname 'kuttanar' in Cankam literature.

A poet is complete only when he masters all the three has been brought out by Kamban in one of his poems in Ramayanam:

> "muttamilt turaiyin murai pokiya uttamak kavikatku onru"

Note the word 'uttama kavi'. Only when a poet is well versed in all the three i.e. iyal, icai and natakam he is called 'uttama kavi'; other wise he is mattima or atama kavi.

That is the reason for the great Avvaiyar for having asked the benevolent Lord Vinayaka all the three Tamils (cankat tamil munrum ta).

According to Atiyarkkunallar, Ilanko Atikal wrote Cilappatikaram to show to the world his mastery over, 'Muttamil';

> "tamatu muttamilk kalviyum vittakak kaviyum kattutarkut tam vakuttuk konta muvakai ulluraiyin vilaivu tonra..."
> (UVS Cila. p.10)

> "imil katal varaippin tamilaka mariyat tamilmulu tarinta tanmaiya naki"
> (Cila.3/37-38)

and

> "atal patal icaiye tamile" (Ibid.3/45)

are from Cilampu. Arumpatavuraikarar in his commentary on these lines says that

> "tamil tecattar ariya munru tamilum pom"
> (p.62)

and

> "iyal icai natakam enru collappata ninra munru tamilkalum" (p.64)

From these it is clear that Tamil should be learnt in complete which incidentally means the threefold Tamil. That is called 'tamil mulutarital'; otherwise the knowledge was considered incomplete or 'half-baked'. This is further elaborated in 'atal patal icaiye tamile' and its commentary.

Tamil means Muttamil

The above illustration leads us to another concept that the learning of Tamil means the learning of Iyal, Icai and Natakam. i.e. Tamil means muttamil.

None of the divisions is independent of the other two as far as great poets are concerned.

Though verses in Cankam literature (akam, puram, etc.) are Iyal, they ahve the basic rhythmic pattern of the Icaittamil and sequences with emotional tinge of the natakattamil. That is why they are called 'dramatic monologues'.

Iyarramil, icaittamil and kuttuttamil do have their influence on one another. icaipatal can also be literature and if necessary used on the stage. Natakattamil incidentally is a conglomeration of arts. Iyal and Icai are part and parcel of this division.

Writing on Muvakaip Pakupatu, Paritimarkalainar says:



> "icaittamil ilvali natakattamilirku iyakkam illai. ataiyarra nankai velippatatavaru pola, icaiyarra natakattamilum velippatutalinri ullatankiye iruttal ventum. enave, natakattamilirku iyarramilum icaittamilum inriyamaiyac cirappinavam. En? iyarramilum icaittamilum kutiyavaliye natakat tamil pirakkum enru kurutale amaivutaittam." (VGS.TMV.27)

This portion clearly elucidates the interdependence of Iyal, Icai and Kuttu.

Genres

For the sake of criticism, certain works though they contain all the three, are grouped in one of the three. Iyal, Icai and Natakam are three genres of literature in Tamil.

Iyal consists of Cankam verses, kappiyam, cirrilakkiyam, novel, short story, etc.

Icai consists of Devaram hymns, Nalayiram verses, Tiruppugal etc.

Natakam consists of Kuravanci, Pallu, Nonti, Literary plays, terukkuttu and modern plays, etc.

How can one classify Cilappatikaram? It may be of Iyal, as an epic. It may be included in Icai as it contains many songs; It is also drama for certain scenes like valakkurai katai, vettuva vari, etc. Not able to put Cilampu under any of the three, the old commentators ingeniously put it as 'urai itaiyitta pattutaic ceyyul' and 'iyal icai natakap porut totar nilaic ceyyul' (p.24).

Kuravanci, Pallu and nonti are not mere plays. They too have iyal and icai dominance. In one of the initial verses of Mukkutar Pallu, the poet says,

> "mukkutar Kulakarmey alakarpal muvakait tamilkke" (MP. tuti)

Rama Natakak kirttanai and Nandanar carittirak kirttanai are works with musical composition. However they are not devoid of iyal and drama aspects. In fact, the kirttanai on Ramayanam is called 'rama natakak kirttanai'.

Almost all works in Tamil (the literary pieces upto the advent of prose) can be called muttamil works; However for the sake of convenience they were categorised as iyal, icai or natakam, taking into account the prominent role of one of the three.

iyal, icai, kuttu--what they mean?

Iyal, is from the root verb iyalutal (=happening/occurring). That which occurs or happens in one's mind when expressed becomes iyal.

Icai, is from the word icaittal (=poruntutal. in consonance with). The verses which come in consonance with the raga and tala is called icai.

kuttu, is either dance or drama. Both nattiyam and natakam were denoted by kuttu in ancient days. 'kuttattu avai' used by Valluvar reveals its popularity in those days. Kuttu, is from the work kutittal (=jumping). Since acting in those days mainly concerned with the movements of legs, the act of jumping and dancing and playing should have been called 'kuttu'.

One of the explanations given to this word 'kuttu' goes as follows:

> "We can assume that since this art was designed by the creator of the world to make the world flourish, it was called



kuttu, for 'ku' in tamil gives the meaning 'world' and 'iyarru' means to cerate. 'ku-iyarru' in course of time was changed into ky-iyattu and later on became 'kuttu'." (John Asirvatham, Art & Architecture, p.136)

Natakam is a compound word. natu-akam=natakam. natu is from 'nati' (natittal). 'akatte natittalaik kontatu natakam'. That which contains acting is natakam. akam = heart. So, some say "the heart of the nation (natu) is natakam". nati-nata-natu' according to Pavanar. So take this word 'natakam' as of Skt. origin. If this is taken as authentic and true, then we have to accept the Tamil drama is not indigenous. Both Sambanda Mudaliar and VGS do not accept this view. (cf. VGS p.32).

> "kuttup palavarrul natakamenpatu katai taluvi varum kuttu. enave, natakamenra col valakkin munnare, natakat tolil valakkum, nataka nul valakkum tamilar mattu untenpatu perram" (ibid.33).

The Order of Muttamil

Of the three, Iyal comes first, then Icai and Kuttu comes last. Is there any reason to have this arrangement?

Iyal comes out of mere thinking; Thinking the act of mind (manam) is the first in the process of any art. So, naturally it is given the pride of place. Most of the works in the language are of Iyal genre. By majority theory also 'iyal' takes the first place. Further 'iyal' can stand independently without the aid of the other two.

There is no place for 'icaittamil' without the written words/verses, and so it comes next to iyal. The verses in 'iyal' when tuned and sung to a set pattern of raga and tala then they become 'icai'. Another point is that icai proceeds natakam. Hence icai takes the second or middle place.

Natakam comes last. It is because natakam is a synthesis of many arts. Iyal and icai are two of the component parts of natakam. Without these two, natakam cannot exist. Hence, natakam finds its place after iyal and icai.

> "anriyum, namunamta pira bashai caritti-rankalinum urru nokkuli, iyarrotarnilaic ceyyutkalum, icattotarnilaic ceyyut-kalumakiya pamuraikalin totakkankal orunkenum tanittenum natakakkalaiyin totakkankalukku munnare yiruntula-venpatu malaiyilakke... ituparri yanre tamil moliyai iyal icai natakam ena muppakutiyakki muraippatuttotiyatu-menka" (VGS, p.27 TMV).

The order in which muttamil components i.e. Iyal, Icai and Natakam are arranged is based on sound thinking and logical arguments.

The Inner Meaning

Some scholars are of the opinion that the concept of Muttamil has some inner meaning (or hidden meaning) in it.

Iyal, Icai and Natakam are compared to/or considered as representing (1) aram inpam and porul (2) static energy, kinetic energy and dynamic, (3) gnana cakti, icca cakti and kiriya cakti, (4) cattuvam, tamacam and rajacam, (5) pataittal, kattal and alittal, (6) cattu, cittu and anandam, (7) manam, moli and mey, (8) arivu, unarcci and nukarcci and so on.

These philosophical representations (or suggestive meanings) of Iyal, Icai and Natakam are nothing but the wishful thinking of certain



scholars. These are discussed in the paper 'tamilarin kalaik kotpatu' submitted by Dr.K.D.Thirunavukkarasu in I.I.T.S seminar on 9-2-87.

For & Against Muttamil

Tamils were fond of and are still fond of, iyal icai and natakam. We have many references in the ancient Tamil literature wherein we see Tamils enjoyed the arts of Muttamil.

'patal orttum natakam nayantum' is a line from Pattinappalai, wherein the people's enjoyment in the arts is mentioned. There are many such references. The later day works too have many passages which reveal the interest shown by Tamils in arts. Saiva Tirumurais and Vaishnava Prabandas are musical compositions for reverbe rating even now in and out of Tamilnadu. Hundreds of religious plays are enacted in various forms throughout the length and breadth of Tamilnadu.

Whereas Saiva and Vaishnava religions patronised Muttamil, it is said that Jains were quite against the music and dance/drama.

Maraimalai Atikal (Sakuntala Nataka Araycci, p.22), and V.G.Suryanarayana Sastriar (Tamil Moliyin Varalaru, p.30) accuse Jains and Buddhists for the decadence of Tamil arts, particularly music and drama. P.Sambanda Mudaliar (Natakattamil) is also of this opinion. Though most of the Tamil scholars have this view, there is another side to this picture. Tiruttakka Tevar's Civaka Cintamani and Kongu Velir's Perunkatai do speak high in praise of music, dance, drama, painting and other arts. It may be true that a section of the Jain and Buddhist saints were opposed to arts, whilst another section favoured them and even worked to enrich them.

Conclusion

1) The threefold division of Tamil is unique for Tamil Language alone.
2) The classification is based on sound reasoning.
3) Iyal, icai and kuttu are based on inner vision, emotion and action.
4) The concept is real and ancient one.
5) Akattiyam, a lost work is the only treatise for Muttamil.
6) Paripatal and Tirumantiram are the early literary works to mention the concept of Muttamil.
7) Cilappatikaram, Kuravanci, Pallu and Nonti are some of the works which fulfil the concept.
8) Only those having the knowledge of Muttamil are considered great poets (uttama kavi).
9) Tamil itself denotes Muttamil; Iyal, Icai and Natakam are inter-dependent.
10) Though many works have all the three in them, for the sake of convenience they were sorted into different genres.
11) iyalutal, icaittal and natittal are the verbs from whose roots iyal, icai and natakam are evolved.
12) The order in which iyal, icai and natakam are so listed is based on sound thinking of ancient Tamils.
13) Various philosophical interpretations are given for the threefold division of Tamil; Most of them are just wishful thinking.
14) The statement that Jains were against the arts in Muttamil needs rethinking.
15) Ancient Tamils had the special quality of classifying and grouping various features in Art and Life, one among them is the concept of Muttamil.

NATIONAL SCHOOL OF DRAMA

REGIONAL RESOURCE-CUM- RESEARCH CENTRE

11, R.B.I. Colony, Kuber House Building Co-operative Society Ltd.
Gangenahalli Extension, Anandanagar, BANGALORE-560 024 Phone:

AIMS AND OBJECTIVES

While the long term objective of setting up of Regional Resource-cum-Research Centres (RRCs) is to establish fullfledged theatre training centres, the immediate plan is to set up RRCs in three centres, namely, Bangalore, Calcutta and Bombay in that order of priority to cater to the specific and immediate need of the theatre workers in the region. The Centre would also undertake documentation and research programmes of contemporary and traditional theatre of the region with a view to evolving a theatre training methodology. The RRCs are envisaged as activity centres of the apex body, NSD, based in Delhi, branching out to different parts of the country. The tasks set forth for the Centres are a combination of research and training. The research on various forms, styles and trends will be coupled with training like theatre workshops in specific areas for the benefit of the theatre workers of the region. With the primary object of theatre training and education, the Centres would help the diverse theatrical traditions retain their individual, cultural-specific identity and absorb and assimilate the multiple streams of performance culture of other regions of our country as well as other parts of the world.

Activities

The activities of the Centre will be as follows:

(a) Through travel and interaction with theatre workers of the region, identify the training needs of the states/regions/areas and prioritise them.

(b) Design short-term and long-term courses keeping in view the needs of each region.

(c) Implement the training courses according to priorities for which experts from within the region as well as outside would be engaged.

(d) Encourage children's theatre activities through productions and workshops for children and initiate, wherever possible, theatre activities in schools.

(e) Undertake field work, mount exhibitions, and assign documentation, data collection and research projects to those interested and competent to undertake such projects. The outcome of documentation and research programme may be published by NSD and circulated among theatre institutions and libraries.

(f) To commission translations of regional language plays and other works on theatre and set up a library and script bank for use of theatre workers of the region.

(g) The Centre would collaborate with University Drama Departments of the region and assist or take assistance for various training courses to be held or projects implemented.

(h) To make audio-video recording of important productions of the region and of the working process of eminent directors.

(i) To organise seminars on various aspects of theatre.

(j) An effort would also be made to identify theatre practitioners who are interested and competent to take up teaching various theatre subjects as their profession.

(k) Collection of following research-resource material which would later be analysed and used for training purposes:



1. Compiling lists of theatre groups/ companies (languagewise), directors, actors, playwrights, designers, etc.
2. Traditional theatre forms: brief notes, performance accounts, etc.
3. Texts of treatise on dramaturgy, aesthetics, criticism, schools, conventions, movements, trends, etc. in regional languages.
4. Festivals, theatre events of the region and audience research.
5. Theatre auditoriums: directory of technical information.
6. Theatre objects like masks, models, costumes, properties lighting equipments, publicity material and other objects.
7. Case studies on established theatre groups, companies, training institutions, eminent personalities and regional theatre history (languagewise).
8. Play texts of original and translations of Western plays; preserving performance texts, production scripts, designs, drawing, sketches, etc.
9. Organisation, economics, patronage to theatre in the region.
10. Compilation of press-clippings systematically and writing brief reports on theatre activity in the region every three months.

